الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 381
السنة الثانية والثلاثون

كانون الثاني 2003 شوال– 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصـحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التــي تنشــر ، تعبــر عــن آراء كُتابهــا . ولاتعبــر بالضــرورة عــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

الهروب...

إلى الماضي..

د. وليد مشوِّح

"إن قراءة الفكر العربي لذاته هي في الوقت نفسه تجديد له، ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي. فقد اكتملت الدورة الأولى في الفكر العربي الحديث على مدى قرنين، وبدأت الدورة الثانية للفكر العربي المعاصر بداية هذا القرن، وإذا كان الاستعمار الغربي هو الدافع على النهضة الأولى؛ فإن الصهيونية الاستيطانية في فلسطين هي الدافع على النهضة الثانية.

وإذا كان تحرير الأرض، ومقاومة الاستعمار والصهيونية الغالب على النهضة الأولى؛ فإن الدفاع عن الحرية والديمقراطية، حرية الفرد، وديمقراطية الحكم، هو الغالب على النهضة الثانية.

كان مشروع الأفغاني الإصلاحي، (الإسلام في مواجهة الاستعمار في الخارج والقهر في الداخل)؛ فقد تحقق النصف الأول منه في النهضة الأولى، وما زال الفكر العربي المعاصر يحاول تحقيق النصف الثاني منه في النهضة الثانية؛ بالرغم من صعوبة المخاض والأزمة الراهنة (غياب الرواية، والعجز)..." (د.حسن حنفي، الاتحاد، 2002/11/9).

إذن؛ نحن في قلب المحاولة لتحقيق النصف الثاني من النهضة العربية الثانية، المثقفون بل النخبة منهم تحاول، وقلة منها تجتهد في مسألة الإحياء أو النهوض الثاني، وقد تقع أو وقعت بعض هذه المحاولات في مطبات الفعل العكسي الذي أراه في الهروب- خلفاً- إلى الماضي، إذ شهدت وسائل الاتصال العربية مؤخراً، عرضاً مؤلماً للماضي، للتدليل على واقع

تأصل في التكوين النفسي والسياسي والجغرافي للإنسان العربي وأشير بذلك إلى بعض المسلسلات التلفزيونية التي عرضتها المحطات العربية (في شهر رمضان المبارك لهذا العام) وكانت كلها تصب في خانة الواقع العربي الراهن ماضياً، والنتائج التي ترتبت عليه، نفسياً، وسياسياً، واجتماعياً؛ كي تصل إلى إحدى حكمتين؛ أولها تقول بالتحول إلى نظرية الإقرار بالواقع وقبول نتائج الآن، طالما نحن أحفاد أولئك الذين أوصلوا الأمور إلى نهاياتها، فتحققت بذلك الغايات أو الغائيات المرادة أصلاً من الأمس، ونحن أبناء أمة كُتب عليها أن تحمل دائماً أوزار الماضي، بصرف النظر عن الحجم الثقافي السائد فيه، ونسبة التعليم، وأبعاد التقانة.

وثانيتها؛ تركزت على الإرادة- والوجوب؛ إرادة تجاوز الماضي بالاستفادة من عِبَره، ووجوب الانبعاث والقيام، بعد أن يأخذ المثقف العربي قسطاً من الوعي لما يتهدد الأمة من مخاطر العولمة أو الكونية الواحدة.

فالوعي الذي بدأ ينتشر بين أبناء الأمة العربية لم يكن نتيجة لبواعث إصلاحية- كما كان في الدورة الأولى-؛ وإنما نتيجة الإحباط وخيبة الأمل مما دفع المثقفين إلى البحث عن هويتهم القومية، وعن مكان خاص بهم في التاريخ المعاصر في ظل سيادة الفقر والظلم الذي سبب بدوره حالة من الفوضى التي بعثرت معاني كثيرة، كالحق في الحرية والحياة، والسيادة، والوحدة، والتكامل، والتكافل وأمور كثيرة إذا ما تضافرت (بعد تعزيزها)؛ فإنها ستشكل وطناً قوياً محصناً وعزيزاً.

لقد دأب بعض التنويريين الجدد الذين يتوجب عليهم- أو المفترض بهم- العمل على صياغة النظرية بعيداً عن الواقع المجتمعي الذي ينتمون إليه، فهم يبدؤون- بأناقة- في صياغة الحلم، دون النظر إلى حجم العقل الشعبي (ثقافياً)؛ وقد فاتهم أن نسبة الأمية عالية جداً في مجتمعاتهم، ولم يضعوا أياديهم على موطن الألم مباشرة، وهو أن الغالبية العظمى من أبناء شعبنا ترسف تحت وطأة الأمية بشقيها المادي والمعنوي؛ وأقصد بذلك؛ النصف الأمي الذي لا يجيد القراءة والكتابة، والنصف الآخر المتعلم الأمي.

وهنا كان الأحرى بهم أن يفكروا أولاً بمحو أمية المتعلمين أولاً؛ وكيفية تجاوزها، ليتكفل هؤلاء بعد إعادة تأهيلهم في محو أمية الأميين الفعليين. والأمر- هذا- يجعلنا (بالفعل) نواجه ما يسمى بالتقانة الكونية..! أما كيف نواجهها؟؛ فإنني أتفق مع الأستاذ يوسف الشاروني في أطروحته التي حددها بالشروط التالية:

"القضاء على أمية الوطن العربي، لأن الهيمنة على شعب متعلم أصعب بكثير من

الهيمنة على شعب أمي. ثم أن محو الأمية هو القاعدة الأولية الأساسية لخلق مجتمع أقدر على التصدي للتحديات التي تواجه العربي الآن.

ثم القيام بثورة على نظامنا التعليمي، فلا خير في أمة يقوم نظامها التعليمي على تضافر التلقين، وقهر الطفل محواً لشخصيته، ولا خير في نظام تعليمي مهمته تخريج متعلمين أميين. كذلك فمن الضروري تطوير تدريس لغتنا القومية (اللغة العربية)، بتيسير النحو أولاً، ثم حل مشكلة (الشكلْ) حتى يصبح جزءاً من الكلمة، وليس منفصلاً عنها- كما هو الوضع الآن حيث يمكن إثباته، ويمكن حذفه- (مزاجاً).

ونظراً لأن القرن الحادي والعشرين سيشهد ثورات علمية على نحو لم يسبق له مثيل، وأن البقاء سيكون للأعلم والأقدر؛ فلا بد من تحقيق الشروط العلمية للعلم أولاً، أي وجود المجتمع العلمي بركائزه الثلاث: (العلم- التكنولوجيا- المجتمع)، والتي تشكل- بدورها-؛ مثلثاً متساوي الأضلاع؛ فالمجتمع العلمي- يهيئ السبل للإبداع العلمي، ويستقبل نتائجه مهيئاً السبيل مرة أخرى لتطبيقاته. وعلى قدر تشرّب المجتمع بالثقافة العلمية؛ تكون إبداعات العلم والتكنولوجيا وتطبيقاتها.

ثم هناك مشكلتنا الإدارية التي تعاني الفجوة- وربما الهوة- بين التقنين والتنفيذ، بين التنظير والتطبيق، بين الرأس والجسد، وما لم تتلاحم هذه الثنائيات؛ فستظل الهوة تزداد اتساعاً بيننا وبين الآخر، فما تفوق الغرب علينا بسلاحه؛ إلا بتفوقه علينا بنظمه الإدارية.

إضافة إلى مزيد من (جرعات) الديمقراطية لحكوماتنا؛ بل وأحزابنا العربية، حتى لا تظل الديمقراطية مجرد واجهة؛ بل تصبح ممارسة فعلية، فوجود حكومات عربية هشة من أبرز العوامل السلبية في معركة التحدي، لأنها تعتمد في بقائها على عوامل ليس من بينها شعبيتها بالتأكيد..!!

وعلينا- أيضاً- أن نعمل- ولو بقدر- على تحقيق وحدتنا العربية المغيّبة، ولتكن بداياتها في التكامل الاقتصادي- وهو اتجاه موجود في كوننا هذا- حيث تتجه الكثير من دول العالم نحو التكتلات الاقتصادية الإقليمية.. ولن يتم التكامل الاقتصادي العربي إلا باستثمار الأموال العربية في البلاد العربية تحديداً.

ولا بد من التنبيه إلى ضرورة معالجة التضخم السكاني الذي يبتلع كل عائدات التنمية، فالكثرة- هنا- ليست قوة؛ لكنها سمنة مرضية يجب التخلص منها لأنها تشلُّ حركتنا، لذا وجب التخلص منها كونها تعيدنا إلى الوراء.

ومن الواجبات المترتبة علينا ضرورة تقريب المسافة- وأحياناً الهوة- بين العبادة والتجارة،

فالقول المأثور (اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً..)؛ المقصود به التكامل بين المسجد والسوق، وليس إطلاقاً التناقض بينهما.

وأخيراً ضرورة القضاء على الفجوة المعروفة بين أقوالنا وأفعالنا.. لذا تظل مشكلة العبور من التنفيس إلى التنفيذ قائمة..." (الثقافة الكونية).

فالمثقفون الذين هربوا إلى الماضي وطلبوا اللجوء السياسي في ملكوته، وأقاموا في ملكوته، كان يتوجب عليهم؛ وعيه بسلبياته أولاً كما عرضوها، وإيجابياته التي ألمحوا إليها إلماحاً غامضاً، ومن ثم استخلاص العِبر منه، ورسم طريق (ليس من الضروري أن يسفلتوه، بل سيقوم أبناء الشعب بهذه المهمة)؛ ويعودوا حاملين الرواية الواضحة التي تساعد على صياغة نظرية التنوير التي ستدفع المجتمع العربي إلى الأمام.

أما أن نعرض الفرقة والتشاجر والانقسام والدم والسقوط الأخلاقي، والانهيار المعنوي؛ لكي ننوّر الشعب؛ فنكون بذلك قد أسهمنا في تكريس الماضي بدواخل العامة، إذ يضحي الجد، فالأب ممانعاً لأولاده إذا هم ثاروا على الواقع، وحاولوا ترجمة مقومات الأمة؛ بأن يقولوا لهم: هكذا هو الحال، ولا يصلح العطار ما أفسد الدهر..!!

فهل تريدون أن نصبح على الحال نفسها التي بتنا عليها؟! الأمر بيدكم، وبالتالي ستتحطم الجزيئات لتصبح ذرات، ومن ثم ستتلاشى...

❏❏❏

نقد الشعر

في البحث عن المصطلح

د.الطاهر الهمامي

(1)

شهد النصف الثاني من القرن العشرين ازدحام الساحة النقدية العربية بالمناهج والنظريات المنصبّة على مقاربة النص عامة، والنص الشعري خاصة.

هذه الفورة المنهجية والنظرية(1) اصطدمت عند وصولها بسؤال النقل، نقل مصطلحاتها والعثور لها على التسميات العربية الملائمة.

-شهد النصف الثاني من القرن العشرين ازدحام الساحة النقدية العربية بالمناهج والنظريات المنصبة على مقاربة النص عامةً، والنص الشعريّ خاصة.

وأمام تسارع دخول الدخيل من هذه الأجهزة المفهومية والمصطلحية والحاجة الملحة إلى "اللحاق بركبها" وإلى التسمية الجديدة النابعة من طبيعة المسمّى الجديد(2) وفي غياب المواكبة المجمعية اللغوية الموحّدة والمُقْنعة عوّل النقاد على جهودهم الفردية وطفق كل واحد يجتهد في النقل والترجمة والتسمية وعلى فهمه (الذي قد يصيب وقد لا يصيب) للدّالّ الأصلي في لغته الفرنسية أو الأنقليزية أو غيرها وعلى مدى مهارته في نحت اللفظ البديل واهتدائه إلى المقابل الكفيل.

وبلغ التعدد بالنظريات والتنظيرات النقدية والقرائية حداً صارت معه "المدرسة" "مدارس" بعدد أعلامها وأقطابها، ومثال ذلك توزع الإنشائية (إحدى ترجمات ؛Poétique) على إنشائية جاكبسون، وإنشائية تودوروف وإنشائية باختين.. إلخ، وتوزّع البنيوية (إحدى ترجمات Structuralisme) على بنيوية بارط وبنيوية جينات وبنيوية غولدمان.. إلخ.

(2)

وأوقعت النقول الفردية التي واجه بها النقّاد العرب هجوم المدارس النقدية الحديثة وترسانتها الاصطلاحية في إخلالات جمّة كان من نتائجها فقدان المعرفة المنقولة لنجاعتها الإجرائية وهي تدخل فضاء اللغة العربية وتعذّر النفع على جمهور التلقّي العربي.

والذي رشّح المساعي التعريبية لمزيد التشرذم هو اختلافها باختلاف اللغات التي يأخذ منها النقاد (فرنسية، الإنقليزية..) وباختلاف مواقعهم من الحداثة والقدامة، ومواقفهم اللغوية والفكرية ومستوياتهم المعرفية فالآخذ من الفرنسية يستخدم الرومنطيقية والرومانتية والرومنتيزم والآخذ من الأنقليزية يُؤْثر "الرومنسية" وقد تجري على أديم النص الواحد هذه الصيغ المختلفة جميعها فضلاً عن تعايشها تحت سقف الجامعة الواحدة في البلد

الواحد.

(3)

وأفضى التشتت المصطلحي بالناقد العربي، وهو يخشى على نصه سوء الفهم، إلى تذييله بجدول في المصطلحات التي استخدمها(3) يضم أصولها الأجنبية ونقولها العربية، وذلك لعلمه أن غيره قد يذهب مذاهب تعريبية أخرى، وأن المسألة خلافية بقدر ما هي اجتهادية. ولا تكاد تخلو رسالة أو أطروحة جامعية دائرة على نظرية الأدب ونقد الشعر ودراسة النص من فهرس، بين فهارسها، بالمصطلحات المنقولة، حتى يتسنى للأستاذ المشرف واللجنة المناقشة اختبار المترشح ومساءلته في نقله أولاً وحتى لا تتعسر القراءة على القارئ بعد نشر العمل ثانياً. وكثيراً ما يحرص الناقد أو الدارس على "تفسير" النسخة العربية بإحضار الأصل الفرنسي أو الإنقليزي ووضعه قبالتها بين قوسين كي يشير إلى كونه يعرض ترجمة شخصية أو يتبنى واحدة من الترجمات المتداولة في غياب المرجع الموحد، كأن تراه يشفع الشعرية بـPoétique والتماثل بـéquivalence والانزياح بـ écart وقصيدة النثر بـ Poéme en prose...إلخ وهي ظاهرة لا يكاد يخلو منها نص نقدي عربي وقد ينوس الدارس، أمام كثرة الترجمات، بينها جميعاً وكأنه يريح نفسه من عناء التورط في ترجمة واحدة، ويوفر لها ضمانة التلّقي المطلوب. وتلقى Poétique في الساحة النقدية الشعرية العربية عشر ترجمات على الأقل هي: الشعرية والإنشائية والشاعرية وعلم الأدب والفن الإبداعي وفن النظم وفن الشعر ونظرية الشعر وبويطيقا وبويتيك(4). كما تلقى écart المصير التعريبي نفسه فقد فُتن النقد الأدبي والدرس الجامعي وهما يستقبلان هذا المصطلح بـ "الانزياح" مقابلاً له، ثم كان "الانحراف" و"التجاوز" و"الخطأ" و"الكسر" و"الانتهاك" و"الشذوذ" و"الجنون"(5). ثم بدا كما لو استقرّ على "العدول" الذي عُثر عليه عند القدماء كابن حزم، وحازم القرطاجني، بل وجدنا الناقد الواحد يستخدم عدداً من هذه التسميات وكأنه يسعى دون طائل إلى محاصرة المفهوم الكامن في الأصل(6). ويلقى مصطلح Intertextualité اختلافاً مشابهاً في التسمية العربية فمن تناصّ وتناصيّة(7) إلى بينصيّة(8) وبين نصّ ونصيّة. ويثير المصطلح Signe بدوره أكثر من خلاف في نقله حيث عثرنا له على أربع ترجمات متداولة هي: دليل، وعلامة، وإشارة، وسِمَة(9). ولا يستقر نَقَلَة الـ Métalangage التي منها La fonction métalinguistique وهي إحدى وظائف الإبلاغ السّتّ التي حددها جاكبسون، فقد استخدموا مقابل ذلك "اللغة الواصفة" و"اللغة الشارحة" و"الميتالغة" و"الميتالسان" و"الماورا لسان".. الخ. ولئن كان بعض هذه المصطلحات شاملاً لعموم نقد المصنوعات الكلامية فإنه أجرى على ألسنة نقّاد الشعر واللّغة الشعرية.

-أفضى التشتت المصطلحي بالناقد العربي، وهو يخشى على نصه سوء الفهم، إلى تذييله بجدول في المصطلحات التي استخدمها بضم أصولها الأجنبية ونقولها العربية.

(4)

ويمتدّ الخلاف إلى الدوالّ المذهبية الأدبية والنقدية فيشمل أسماء المدارس والمناهج وفي هذا الإطار وجدنا لـ Classicisme, romantisme أكثر من صيغة تسموية، ووجدنا لـ Structuralisme ترجمتين متعايشتين هما الهيكلية والبنيوية وإنْ رجحت كفّة الثانية مع الزمن(10) بعد رجحان كفة الأولى إبّان دخول المصطلح(11) فضلاً على ثالثة ورابعة قليلتي التداول هما بنائية وهيكلانية ولا توجد ترجمة واحدة في المعجم النقدي الأدبي، والشعري منه خاصة، لأي تسمية مذهبية أو منهجية غربية دخلت فضاء الثقافة العربية.

(5)

وتصحب هذه الفوضى الترجمية لمفردات الحقل النقدي الشعري إخلالات عديدة من شأنها أن تزيد الوضع سوءاً، مردها إلى قصور في تدقيق معنى المفردة المنقولة، وإيجاد المقابل العربي أو تعذر إيجاده على الاجتهاد الفردي، بناءً على كون المعجم مسألة حضارية والمصطلح نتاج بيئة ثقافية وسياق تاريخي لا يمكن عزله عنهما إلاّ تعسفاً واغتصاباً ولم تغب مآزق المشهد النقدي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين عن عديد النقاد والدارسين سواء داخل الفضاءات الأكاديمية والجامعية أو خارجها وقد أشار هؤلاء إلى سلبيتين طبعتا عموم استقبال العرب للحداثة النقدية:

–أولاها التعامل الشكليّ، وبالتالي السطحي، مع المناهج الوافدة، جرّاء انبهار في النظر وتعجّل في النقل وقصور في الاستيعاب بما أدّى أحياناً كثيرة إلى آلية في التطبيق وببّغاوية في علاقة بالمقولات.

ولئن تفاوت تفسير النقاد هاهنا بتفاوت اجتهادهم وعلمهم فإنه قلّ النص الشعري العربي الذي لم يضق بلَبُوس المناهج النقدية الغربية (من البنيوية إلى التفكيك على الأقل!) وهي تُطبّق عليه تطبيقاً وتُطْبِقُ على روحه إطباقاً(12) بعد فوات أوانها عند صُنّاعها وتخلّيهم عنها إلى غيرها أحياناً، فيستغلق ويستحيل طلسماً أو يفتقر حتى لا يعدو البنية الشكلية وشبكة الدوالّ أو يُقَوّل ما لا يقول سواء بمستوى معانيه الأُوَل أو معانيه الثواني.

–والثانية النقل غير الدقيق والموحد لمفردات الجهاز المصطلحي النقدي، بناء على أن "كل وجهة نظر نقدية في دراسة الأدب لا تتوفر على جهاز مفاهيم دقيق ودالّ ستكون فرضياتها ضعيفة وينعكس ذلك أيضاً على مستوى النتائج"(13) ومن هنا وقع الانتباه إلى الإخلالات العالقة بذلك النقل، والتي شملت مستوى أول هو الدالّ وتمثّلت في "إعطاء مقابلات عديدة، مختلفة غالباً، لمفهوم غربي واحد.. مما يفقد المصطلح قيمته الإجرائية ويؤثر سلباً على دوره التواصلي الهام في المعارف وتطويرها(14) وشملت مستوى ثانياً هو المدلول "بإعطاء مفاهيم عديدة ومختلفة لنفس الدال الواحد.. وذلك يفقد المصطلح حمولته الدلالية الموضوعية المرتبطة بمرجعية معرفية محددة واحدة.."(15) أما ثالثة الإخلالات فحاصلة على مستوى الدالّ والمدلول معاً، و"يعدّ أخطر مظاهر اضطراب المصطلح النقدي لكونه يجمع بين مساوئ الاضطرابين السابقين.. بإعطائه دوالّ ومداليل مختلفة عمّا هو سائد ومعروف عن هذه المصطلحات في مرجعياتها الغربية الأصلية(16).

–تصحب الفوضى الترجمية لمفردات الحقل النقدي الشعري إخلالات عديدة من شأنها أن تزيد الوضع سوءاً.

ويقف بعض هؤلاء كالعاجز أمام ظاهرة النقول العربية المختلفة للمصطلح النقدي الغربي الواحد، فيقنع عند الحاجة، مضطراً بعرض ما أمكنه من الخيارات المتداولة كأنْ يقول في موضوع السيمياء "السيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة.. ترجمات وتعريبات تطول لعلم واحد.."(17) ويشير إلى كون هذه ظاهرة عامة في النقد العربي الحديث، في كل ما يأخذ عن الآخر من مصطلحات"(18) أو كأن يشفع مصطلح "اللغة الشارحة" بالأصل métalangage ويعزز ذلك بخيار ثالث هو "الميتالغة(19). وينطلق بعضهم من اختلاف الواقع العربي عن واقع العالم الغربي الذي أفرز الحداثة ليخلص إلى أن "نقل الحداثة الغربية بقيمها المعرفية الجديدة، والمصطلح النقدي الذي تولد عنها إلى واقعنا العربي ضرب من العبث في الدرجة الأولى"(20) فلا غرو أن "يجيء هذا المصطلح غريباً ويبقى غريباً ويذهب

غريباً"(21).

(6)

والحق أن أزمة المصطلح لا تخصّ أبناء الثقافة العربية في ما يستوردونه من إنتاج القريحة الغربية بل تشمل حتى أبناء هذه القريحة الذين ترتفع أصوات بعضهم منادية بتوحيد المصطلح النقدي (مثال الجدل الذي أثاره مصطلحا sémiologie (sémiotique, لكن حجم المشكل عندهم محدود مقارنة بحجمه عند من أخذ عنهم، وأمر التسمية يظل متاحاً لمنتجي أشياء العالم عصيّاً على مستهلكيها، و"الذي ينشئ هو الذي يسمّي ويَسِمُ المسمّى بميسمه"(22) وتظل القضية قضية حضارية أولاً وآخراً. ولعل قول القائل بأن "الأزمة ليست أزمة مصطلح بل أزمة واقعين ثقافيين وحضاريين مختلفين(23) و"أزمة فكر بالدرجة الأولى"(24) وأن "ليس هناك خوف وإنما إحساس بأزمة حضارية وانجراف في اتجاه معين.."(25) أن يكون قد لامس هذه الحقيقة وإن هو لم يتعمقها ويقف عند أبعادها الكليّة.

-أزمة المصطلح لا تخص أبناء الثقافة العربية في ما يستوردونه من إنتاج القريحة الغربية، بل تشمل حتى أبناء هذه القريحة الذين ترتفع أصوات

فما من شك عندنا في كون الحل الجذري يكمن في تصحيح الميزان الحضاري واحتلال موقع المنتج والفاعل وبالتالي ترك موقع المستهلك والتابع والعالة. وحينئذ فحسب يتسنى لأهل العربية وهم يصنعون أشياءهم وينجبونها أن يطلقوا عليها الأسماء التي يريدونها كما سبق أن صنعوا وسمّوا وأُخِذَ عنهم.

ويحتاج تحقيق هذه المنزلة إلى إفاقة تاريخية ونقلة حضارية تنهض على توحيد الشتات وتجميع القدرات وإطلاق الطاقات، وفي انتظار أن تستحيل هذه الضرورة واقعاً يجدر إيجاد السبل العاجلة الكفيلة بترميم الكائن وتخفيف وطأة الفوضى المصطلحية الراهنة بين الأقطار العربية والعمل على إصلاح حال الترجمات ومنها ما يخص نقد الشعر، مجال بحثنا.

وقد يعترض معترض بالقول إن المجامع اللغوية تشتغل والندوات تُعقد وجمعيات المعجمية تنشط وكذا مؤسسات الترجمة والتعريب، وليس في الإمكان أفضل مما كان. اعتراض لا يخلو، مأخوذاً على عواهنه، من وجاهة لكن تَدَبُّر العلل الكامنة وراء عدم فاعلية مثل هذه الحلول والعزوف عن تنسيق الجهود وضمّ بعضها إلى بعض في مواجهة قضية كقضية المصطلح النقدي يظل مطلباً مُلحّاً.

واعتقادنا أن نشاط الهيئات والأُطر التقليدية التي تجتمع دورياً أو بمناسبة لن يجدي نفعاً طالما لم يجتذب نحوه معشر الميدانيين نقاداً ودارسين ومُدرّسين وأهل كفاءة وتخصّص، ولم يشركهم في مناقشة الملف وطرح المسائل والبحث عن البدائل ثم طالما لم تنهض الإدارات السياسية بما عليها.

إن برلماناً معجمياً عربياً يُعنَى بمعالجة الواقع المصطلحي ويسعى إلى توحيد نقل مفرداته وإنهاء حالة التشرذم والتشتت والفوضى من شأنه أن يوفر حلاً ظرفياً بديلاً ولعله أن يشكل خطوة على طريق الصحوة المنشودة.

و"الحق أن الدعوى إلى التوحيد متأتية من الإحساس بالفوضى في وضع المصطلحات التي أدّت إلى تعدد المصطلحات وتداخلها وتناقضها أحياناً لكن توحيد المصطلحات ليس من الحلول السحرية التي تجعلنا ندخل رحاب العلم من أبوابه الواسعة(25) ثم دون المسعى التوحيدي ما تزال قائمة عوائق النزعة الفردية والقطرية بما أدى إلى غزارة في اقتراح المصطلحات لكن متعددة مضطربة متعارضة "فكل مدرسة نقدية مثلاً تحمل خلفها ترسانة من المصطلحات (ترجمة أعمال الشكلانيين الروس مثلاً) وعلى قدر فهم الناقد يترجم ويقترح ما يراه من المصطلحات مع زملائه في نفس الخندق وقد يتجاهلهم وقد يكون في غيبة

عمّا ينتجون"(27).

ولم تغب ضرورة الاستنجاد بأهل الاختصاص في "تدبير أمور المصطلح عن بعض أهل النظر على أساس أن التدبير ليس شأناً تقنياً يتكفل به مترجمون متمرسون يجيدون اللغات بل هو شأن معرفي يتكفل به المختصون في شتى فروع المعرفة(28) وأن "المصطلح فعل حضاري في المقام الأول"(29) لذا ارتأينا فكرة البرلمان المعجمي العربي الذي تعنى إحدى لجانه الكبرى بالمصطلح النقدي الأدبي عامة والشعري خاصة، وتضم الفاعلين في الحقل نقاداً ودارسين ومدرّسين فضلاً عن المعجميين واللغويين.

■

■ الإحالات:

(1)-انظر في الصدد بعض الكتب والدوريات التي عنيت في أعداد خاصة بعرض المناهج النقدية الأدبية الحديثة وتقديمها من ذلك نذكر:

-المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد، عالم المعرفة، ع 177، الكويت، سبتمبر 1993.

-النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تأليف جان لوي كابانس، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، 1982.

ويعلل صبري حافظ هذه الفورة النقدية يقول "لأن ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين ليس أقل من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقة.. لأن ما أضافه هذا القرن إلى النقد الأدبي يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر" -النقد الغربي والنقد العربي- علامات، مارس 2002 ص 189.

(2)-حاجة النص الإبداعي الجديد إلى جهاز مصطلحي نقدي جديد كانت هاجس شعراء التيارات الحداثية في البلاد العربية، عبّر عنها كاتب هذه السطور قبل 32 عاماً بقوله: "من المصطلحات النقدية ما تضيق به التجارب الجديدة (...) لا بدّ إذن من تغيير جهاز المفاهيم والإصلاحات" -"كلمة بيانية ثانية في "غير العمودي والحر"- الفكر، تونس، جانفي 1970 ص 56.

(3)-وجدنا على سبيل المثال، في حقل الترجمات، فهد عكام يضع ثبتاً مصطلحياً مطولاً يذيل به نقله "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية" لجان لوي كابانس – دار الفكر، دمشق، 1982، ص ص 133-143.

ووجدنا، في الحقل نفسه، ميلان كونديرا يضع معجماً بالمصطلحات الواردة في نص "فن الرواية" الذي نقله – علامات (مغربية) – الدار البيضاء، 1998، ص ص 116-118.

(4)-مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994 ص 18.

(5)-انظر: الانزياح الدلالي الشعري، تامر سلوم، علامات مارس 1996، ص 90.

(6)-استعمل فهد عكام "الانحراف" و"العدول" قال: "وقد تطورت أسلوبية الانحراف، أسلوبية العدول في فرنسا مختلفة بعض الاختلاف.." – م.س. ص 108.

(7)-انظر: التناصيّة، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، محمد خير البقاعي علامات، مارس 1996، ص 126.

(8)-انظر: المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، أفريل 1998 ص 361.

(9)-عرض لهذا الموضوع أنطوان طعمة في "السيولوجيا والأدب" – علم الفكر، مارس 1996، ص 207.

(10)-انظر: -القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية، ثامر الغزي، علامات، سبتمبر 1999، ص 355.

– قضية البنيوية، تأليف عبد السلام المسدّي

-إن برلماناً معجمياً عربياً يعنى بمعالجة الواقع المصطلحي، ويسعى إلى توحيد نقل مفرداته، من شأنه أن يوفر حلا ظرفياً بديلاً، ولعله يشكّل خطوة

مراجعة خالد وغلاني، علامات، جويلية 1996 ص 240.

(11)-خص أشياع "الهيكلية" من كُتّاب "الطليعة" التونسية هذا المذهب بندوة مبكرة نظموها ونشروا موادها تحت عنوان "ملف حول الهكلية" – ثقافة ع 8، صيف 1972.

(12)-اجتهد كمال أبو ديب في تعريب البنيوية وفي تطبيقها على النص الشعري العربي قديمه وحديثه، ومع ذلك لم يسلم مسعاه من تفقير لهذا النص عيب عليه.. انظر نقد عبد العزيز حمودة لنقد البنيويين العرب، ولبنوية كمال أبو ديب تحديداً – المرايا المحدبة م. س، ص 13 ص 49 وانظر أيضاً استدراكات محمد الناصر العجيمي في الغرض نفسه، المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجاً، فصول ع 3 و4، فيفري 1991 ص 109 وكذلك نقود ريتا عوض الدائرة على نبذ "استيراد المناهج والآراء الجاهزة بدون حس نقدي حقيقي وبدون استيعاب لخصوصية التراث الشعري العربي.. "-بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت 1992، ص 18 وانظر أيضاً غالي شكري في "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث "حيث يقف على التناقض بين مصطلحات النقد الغربي وتجربتنا الأدبية باعتباره إشكالاً مستعصياً على الحل – دار الطليعة، بيروت 1981 ص 14.

(13)-حميد لحميداني، دراسة الأدب في الجامعة.. أي منهج؟ علامات – ديسمبر 2001، ص 196.

(14)-عبد العالي بوطيب، إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي – قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية (أعمال ندوة مكناس) – المغرب 2000، ص 173. ولئن كان مجال البحث هو الرواية فإن المشكلات والقضايا المصطلحية النقدية واحدة بينها وبين الشعر.

(15)-نفسه، ص 174.

(16)-نفسه، ص 174.

(17)-بسام قطوس، سيمياء العنوان، عمان، الأردن، 2002.

(18)-نفسه.

(19)-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، م. س، ص 354.

(20)-نفسه، ص 37-38.

(21)-نفسه، ص 37.

(22)-عباس الصوري، "بين التعريب والتوحيد قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية – م.س، ص 99.

(23)-المرايا المحدبة، م. س، ص 33.

(24)-المرايا المحدبة، م. س، ص 34.

(25)-عبد المحسن بدر، مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، – فصول ع 3، أفريل 1981، ندوة العدد ص 24.

(26)-عباس الصوري، م. س، ص 107.

(27)-نفسه.

(28)-سعيد بنكراد، المصطلح السميائي، الأساس المعرفي والبعد التطبيقي، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية م. س، ص 175.

(29)-نفسه، ص 169.

قواعد البحث المسرحي
عند علي عقلة عرسان

عبد الفتاح قلعجي

ليس المسرح تشخيصاً على الخشبة فحسب وإنما هو أيضاً فكر وبحث ونقد وتحليل، تشكل بمجموعها رؤية مسرحية لا تنفصل عن كونها رؤية فكرية، ومن هذا المنطلق فإن المسرح في بحث في الحياة والجمال والفن والفكر، والمسرحي باحث بأدواته، في الاجتماع والسياسة والظاهرة والتاريخ والجمال. فإذا امتلك المسرحي نواصي الإبداع والدراسة والتطبيق فإنه يصبح الأقدر على البحث المسرحي بمفهومه الشامل.

. ليس المس تشخيصاً الخشبة فحس وإنما هو أ فكر وبحث وتحليل، ت بمجموعها مسرحية تنفصل عن ك رؤية فكرية.

والدكتور على عقلة عرسان مخرج مسرحي وكاتب وباحث في المسرح، وهو بالإضافة إلى كونه شاعراً أيضاً وكاتباً في أجناس أدبية فإنه يكتب المقالة الصحفية السياسية والاجتماعية منطلقاً من موقف قومي سليم لا يشوبه تعصب، دستور إسلامي لا يعتوره تطرف، وجميع تلك الأمور تشكل ركائز للباحث كي يكون في بحثه موضوعياً وعادلاً، وقد أنجز في البحث المسرحي كتابين هما سياسة في المسرح، والظواهر المسرحية عند العرب، سنأتي على ذكرهما، وتعتبر مسرحياته التي كتبها: الغرباء، رضا قيصر، السجن 95 عراضة الخصوم، الأقنعة، مثالاً للأفكار التي طرحها في كتابه "سياسة في المسرح".

سياسة في المسرح

أعد المؤلف هذا الكتاب في السبعينات ونشره ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب عام 1978 وقد ظهرت على الساحة آنذاك ظاهرة المسرح السياسي، وذلك في إطار التهليل والإعلام الشعاراتي لأفكار وإيديولوجيات وشخصيات وسياسات سائدة ولهذا نجد المؤلف يشجب هذا الظاهرة، مفرقاً بين الالتزام كاختيار تقرره الإرادة الإنسانية الواعية المدركة، وبين الإلزام الذي هو إجبار أو إكراه يفرضه الغير أو تفرضه الظروف المحيطة.

والالتزام يعني أن يوضع الإبداع في خدمة الإنسان والمجتمع، إذ لا يمكن أن نفصل المعرفة عن غاياتها وأهدافها الإنسانية المتصلة بالحياة، ويستشهد بقول ابن خلدون في مقدمته "من آثر العرفان للعرفان فقد قال بالثاني" أيْ أشرك بالله، هكذا من أجل أن يكون الأدب والفن فاعلين في تغيير البنية الفردية والجماعية لابد أن يرتبطا بهدف سامٍ، ومن هذه النقطة، لا من مقولة الفن للفن إذ المعرفة للمعرفة، ينطلق الباحث في كتابه هذا "سياسة في المسرح"، ومنها أيضاً ينطلق إلى ظاهرة أو موجة المسرح السياسي التي سادت في الوطن العربي في السبعينات، ويرى أنه مجرد بدعة جديدة، وإنه يعني شيئاً آخر غير المسرح، إنه مجرد عمل إعلامي، والمسرح لا يمكن أن يكون إعلامياً يقول: (1) "إن نغمة المسرح السياسي التي نسمعها تعني شيئاً آخر غير المسرح وتبتغي أن تلبس لبوس الفن والثقافة، وهي إلى الدعاوة والإعلام المروِّج لاتجاه أقرب منها إلى الفن والثقافة، وإلا فمتى كان المسرح غريباً عن السياسة منفصلاً عنها، حتى يأتي أنبياء العصر ويرأبو الصدع الثقافي الخطير الذي

يعالج الباحث كتابه "سياسة المسرح" ...رة أو موجة ...رح السياسي ...ي سادت في ...ن العربي في ...عينيات، ويرى ... مجرد بدعة ...دة، وأنه يعني ...اً آخر غير ...سرح، إنه ...رد عمل ...مي، والمسرح ...مكن أن يكون ...مياً.

حصل في تراث الإنسانية الحضاري؟!"

ويستشهد على تواشج السياسة مع المسرح والتاريخ بنصوص المسرح الفرعوني (إيزيس وأوزوريس وحورس، وعند اسخيليوس في برميثيوس وسبعة ضد طيبة وعند سوفوكل في أوديب وانتيجون، وفي نتاج يوريبيدوس وارسطوفان. وعند كتاب آخرين. مؤكداً أن اتصال المسرح بالسياسة أمر قديم قدم المسرح نفسه، وإن النتاج الذي يرفع شعارات هو مجرد وسيلة إعلام تغير لافتاتها مع تغير الحكم والأحكام والحكام، في حين أن الفن والأدب يرسخان عملاً ثقافياً جوهرياً يبني الإنسان والحياة.

يركز المؤلف جهده في الكتاب على توضيح الأبعاد والإسقاطات السياسية في الأعمال المسرحية وقد خص في الباب الأول مسرح ما قبل الميلاد، البدايات، والمسرح اليوناني، والمسرح الروماني وفي الثاني ألقى أضواء على مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة وهو مسرح ضعيف وتوسع في الباب الثالث في المسرح الحديث والمعاصر ورأى أن المسرح في هذه الفترة ابتعد عن أن يكون سجلاً للانفعال السياسي المباشر، وقد قدم في هذا الكتاب دراسات عن بعض مشاهير الكتاب وعن عصرهم ونتاجهم، وبما أن هذا الكتاب هو الجزء الأول من مشروع واسع فقد اقتصر فيه على تقديم الكتاب والنتاجات المسرحية الغربية واعداً بجزء ثان يتناول فيه بالدراسة المسرح العربي عامة والسوري خاصة لكن ذلك لم يحصل والمشروع لم يكتمل.

<u>والمنهج الذي يتبعه د. علي في دراساته لمشاهير الكتاب ونتاجاتهم في هذا الكتاب يقوم على ما يلي:</u>

1 . مقدمة عن حياة الكاتب وعصره وموقعه في الوسط الفني والأدبي المحيط. هذه المقدمة في لغتها وموضوعها مشاكله للشخصية المترجمة، فهي تتراوح بن السرد التقليدي لحياة الشخصية والأحداث التي مرت بها، كما في حديثه عن سوفوكليس وبين اللغة الشاعرية المرهفة كما في حديثه عن لوركا.

2 . إبراز السمات العامة لمسرح الكاتب الذي يترجم له من ذلك قوله في مسرح سوفوكليس: "إنه لا يعتمد على الافتعال في الحبكة المسرحية، فكل حوادث مسرحياته نابعة من شخصياته. فهو يعنى أولاً برسم الشخصية رسماً جيداً ولا يزيد على ذلك شيئاً سوى أن يجعل الشخصية تتحرك بدافع من تكوينها" (2)

ويقول في مسرح لوركا: "في عالم لوركا تعبق الغريزة برائحة الدم ويمتزج الدم برائحة الليمون"، "لقد استقى لوركا صورة وموضوعات مسرحياته من واقع الريف الإسباني، من جماعة الغجر الذين يرتبطون بالبدائية، بالغريزة المتفجرة" (3)

3 . عرض النتاجات المسرحية لهؤلاء الكتاب، وتلخيص أحداثها، ودراسة وتحليل بنية النص المسرحي بعين مخرج وناقد خبير.

4 . التماس نقاط ظهور السياسة في هذه النتاجات المسرحية من خلال عرض القيم والمضامين والمدلولات، تاركاً للقارئ اكتشافها، وكلمة "سياسة.. لا تعنى لديه ذلك المدلول الضيق "الحاكمية والمواقف منها" وإنما يعني مدلولاً أوسع يتداخل فيه الاجتماعي بالسياسي وبالفكري يقول في أوديب: "رأيت في أوديب حاكماً مستقلاً في حكمه عن سيطرة معبد دلف، وحاول أن يستخدم نور عقله، فشكل ذلك خطراً كبيراً على الكهانة التي تعيش في ظلام الخرافة والنبوءة والغيب وتسيطر باسم ذلك

كله" (4)

ـ يقول عن دور كهان معبد دلف "كانوا محرك السيطرة الاستعمارية اليونانية في العالم القديم، وكانوا سدنة الذهب وخزنته بالنسبة لحلف ديلوس الذي تزعمته أثينا ضد حلف البيلبونيز".

ويقول في حديثه عن نتاج يوجين أونيل المسرحي: "تنهض فلسفة أونَيل على إيمانه بأن الإنسان حر في الاختيار وأنه يستطيع أن يتحكم في مصيره وأن شر البلاء الذي يصيب النفس وأساس مصائبها لا يأتي من الخارج" (5)

وفي تناوله لمسرحية أعمدة المجتمع لابسن يقول: "في أعمدة المجتمع هاجم (أونيل) المصلحية والأنانية وكشف القناع عن وجوه السادة الذين يدعون أنهم يبنون المجتمع ويعملون لصالحه وما هم في الواقع إلا نفعيون لا تهمهم إلا ذواتهم".. (6)

إلى هذا يريد أن ينتهي المؤلف، وهو أن السياسة تدخل في صلب الموضوعات وسلوك الشخصيات التي تناولها الكتاب المسرحيون.. إنها سياسة وليست إعلاماً كالذي تقدم عليه بدعة المسرح السياسي.

الظواهر المسرحية

عند العرب

هل عرف العرب المسرح؟ ولماذا، في عصر الترجمة، لم يترجم المسلمون فيما ترجموه عن اليونان من كتب في الفلسفة والطب وغيرها . تلك المسرحياتِ العظيمة؟ مثل هذه الأسئلة، واستكمالاً للوحة الحضارة العربية الإسلامية راح بعض الباحثين يتلمسون جذور المسرح العربى فى طقوس الفرجة القديمة، أو فيم النصوص الشعبية والأدبية والدي ودلالات يستقرئون فيها روح الفرج

الناحية العلمية والعملية انتهى بهم ذلك إلى دراسة الظواهر المسرحية عند العرب. وعلى منصة التشخيص عمل بعض المخرجين على إعداد وتقديم طقوس تراثية على خشبة المسرح، وظهر في التأليف المسرحي منحى في الاستلهام مال فيه المؤلف العربي عن المأثور الغربي عامة واليوناني خاصة بعد سيادته فترة إلى المأثور العربي..

ظهر هذا الاتجاه في فترة كانت الأمة العربية والشخصية العربية تعانيان من أمراض داخلية: ضعف، وتفكك، وشعور بالعجز، ودعاوى أممية، ومن هجمات خارجية من قوى السيطرة العالمية والصهيونية.. وكان التراث العربي والإسلامي، كمكون أساسي في هذه الشخصية هو هدف هذه الهجمات الداخلية بدعاوى أيديولوجية وأوهام التقدمية، والهدف الأساس للهجمات الخارجية.

وكان من الطبيعي بالنسبة للمخلصين المرتبطين بجذور هذه الأرض وهذا التاريخ والحاملين جوهر القضية أن يبدؤوا.. ثم يستمروا في اتجاهات التأصيل بالرغم مما يلقونه من متسيدي الثقافة في تلك الفترة، والذين كانوا يخدمون عن قصد أو غير قصد أنظمة العولمة النافذة، الشرقية أو الغربية. ومن أبرز الأسماء التي أكدت استمرارها في مواقفها الفكرية التأصيلية حفاظاً على جوهر الشخصية العربية الدكتور على عقلة عرسان في كتابه "الظواهر المسرحية عند العرب" وفي بحوث ومقالات كثيرة نشرها في الصحف والدوريات.

في كتابه هذا يتعرض إلى السؤال الذي أ... ـة ويقول "ولا يدفعني إلى بحث ...ساس بنقص ما عند العرب. أريد ...ق المعاذير واصطناع الحوادث ...ما يعيبنا أبداً أن ينقصنا مظهر ...لنا حضارة سدت ثغرات كثيرة

. ينتهي المؤلف إلى أن السياسة تدخل في صلب الموضوعات وسلوك الشخصيات التي تناولها الكتاب المسرحيون.. إنها سياسة وليست إعلاماً كالذي تقوم عليه بدعة المسرح السياسي.

. يستقصي المؤلف التجليات المسرحية بدءاً من العصر الجاهلي، متتبعاً إياها في طقوس الرقص الديني والدنيوي، وفي غنائيات وحركات الاستسقاء للمطر، وفي مشاهد المفاخرة والمنافرة والتحكم فيها.

وكبيرة في حضارات الأمم، أعطت ولا يضيرها أن تأخذ، وفي صدد الإجابة على ذلك السؤال: أقول مقدماً: "نعم نحن العرب لدينا ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى، لكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان" (7)

يستقصي المؤلف التجليات المسرحية بدءاً من العصر الجاهلي، متتبعاً إياها في طقوس الرقص الديني والدنيوي، وفي غنائيات وحركات الاستسقاء للمطر، وفي مشاهد المفاخرة والمنافرة والتحكم فيها.

وعلى المنهج نفسه يتابع عرض الظواهر المسرحية في صدر الإسلام والعصور التالية، متحدثاً عن المتّدرين والقصاصين، ومحترفي النياحة، ويتناول التجليات المسرحية في القصص والمرويات التراثية، المؤلفة كحكاية أبي القاسم البغدادي والشيخ صنعان، ورسالة ابن شهيد، والأسد والغواص، والنمر والثعلب، وقصص كليلة ودمنة، ورسالة الصاهل والشاحج، كما يتناولها في المرويات غير المؤلفة كالصوفي المتحمق، والحسن بن هاني على الأسود. ويعزو فصلاً خاصاً للمقامات التي كانت منهلاً لبعض المسرحيين العرب كالطيب الصديقي، ويرى المؤلف أن "قصد المقامات لا يتيح نمواً درامياً وتفاعلاً عميقاً مديداً، ولكن هذه المشهديات تقدم نقداً أو سخرية، وتصور حالات ووقائع، وتعطي صورة من حياة الناس وأخلاقهم وسلوكهم في إطار يغلب عليه روح الملهاة" (8)

ويتابع تقصيه لهذه الظواهر المسرحية في الإسراء والمعراج، وفي طقوس الصوفية في حلقات أذكارهم لدى الشاذلية والقادرية والرفاعية، ولم يأت على ذكر المولوية وهي أغنى هذه الطرق مسرحةً في إشاراتها وفتلتها المعروفة بسلطان ولد وفي غنائياتها. ثم يتوقف عند نصوص التعزية الحسينية وعاشوراء واحتفالات المولد النبوي، ولو عاد المؤلف إلى احتفالات الأمير مظفر الدين كوكبوي في مدينة أربل بهذه المناسبة لعثر على شواهد وافية لأعظم مهرجان فني ثقافي يقام بهذه المناسبة، ثم يتابع تقصي الظاهرة المسرحية في موسم جمعة برزة، وفي أعياد النيروز ولدى الحكواتي، الكرّك أو الكرّج، متجاوزاً خيال الظل الذي يعتبره مسرحاً وليس بظاهرة مسرحية، وهو محق في ذلك.

منهج المؤلف في البحث

يتبع الباحث في كتابه هذا منهجاً علمياً في استقراء الظاهرة المسرحية، ودراسة كل ما يتعلق بها، مبتعداً عن فرض آراء سابقة لدراسة الظاهرة، أو إخضاع النص لاستنتاجات قسرية، وسنأخذ مثالاً على ذلك دراسته لحكاية أبي القاسم البغدادي. حيث نجد أن المنهج الذي اتبعه في دراستها، وغيرها، يقوم على ما يلي:

1 . التعريف بالمؤلف، وقد يأتي مختصراً، أو يأتي موسعاً كما في دراسته رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي.

2 . التحقق، والتحقيق، ومناقشة الروايات

أ) يتحقق المؤلف من زمن حوادث حكاية البغدادي فيقول: "ذلك أن الحوادث الجارية في النص تدور في القرن الرابع"

ب) ويحقق في ترجمة مؤلف هذه الحكاية فيقول: "ولكنني لم أعثر على ترجمة المؤلف"

ج) ويناقش ما جاء من روايات حول مؤلفها أبي المطهر الأزدي وجنسيته وبخاصة ما جاء في معجم المؤلفين بالفرنسية والذي وصفه بأنه كاتب

فارسي، يقول: "من الواضح إنه لا معلومات دقيقة هنا، إنما مجرد استنتاجات من حكاية البغدادي وهي استنتاجات عرضة للشك، ولا تصمد نسبة الكاتب (فارسي) أمام الفحص" ص 155

ح) التحقيق في المصادر: من ذلك أن يتوسع في ذكر المصادر التى اعتمد عليها فريد الدين العطار في حكاية الشيخ صنعان فيتذكر رسالة الطير لأبي حامد الغزالي كما يبين ارتباط الحكاية بحكاية تروى عن الشيخ عبد الله الأندلسي

3 . التحقيق اللغوي الألسني التماساً لظواهر التشخيص

حيث نجده يرد كلمة حكاية، وحكيت فلاناً، وحاكيته، إلى المحاكاة أي التقليد والحكاية والمحاكاة والحاكية هو مفهوم الكلمة بالمصطلح المسرحي "الفعل".

والحاكية هو المؤدي المحترف، ثم يقول "وإذ نحن أمام تصوير أنموذج". ويقف المؤلف متأملاً العبارة النصية

" افرغ لتسمع" ليدل على أنها حكاية وضعت للسماع أي التش… للقراءة

4 . استقراء الوحدات المسرحية، و… في النص.

وهنا يلتقط الباحث بذكا… الحكاية ويبرزه ليقرأ فيه… المسرحية: الزمان، والمكان… الالتقاطة فهي "هذه حكا… أحوال يوم واحد من أوله إ… كذلك، وإنما يمكن استيفاؤه…

. الدكتور علي عقلة عرسان خرج من دائرة البحث المسرحي النظري والتنظيري إلى دائرة البحث التطبيقي، وهو أمر ضروري في مثل هذه الأبحاث، وقد ساقه ذلك إلى ضرورة استكمال جوانب البحث، وساعده حس الكاتب والمخرج المسرحي.

مثل هذه المده" ص 157 ويحدد المكان: دار بعض الأكابر.

5 . المقارنة بالنصوص الأخرى

يقول المؤلف بعد استعراض موجز لمقدمة الحكاية "نحن فيما مر أمام برولوغ مسرحي حقيقي . على بدائيته . طالما تعرفنا عليه في نصوص اليونانيين والرومان، ولمسنا طرفة ما فيه من ظرف وتودد ورجاء واعتذار عند ارستوفان اليوناني وعند بوتس وتيرانس" ص 159.

هذه المقارنات تتكرر في مواقع أخرى حيث يرى أن "مقارعة ابن شهيد للنقاد والشعراء نجد شبيهاً لها عند الشاعر المسرحي اليوناني ارستوفانيس الذي قدم شعراء المأساة اليونانية اسخيليوس، سوفوكل، يوربيدس في مسرحية الضفادع التي أخذ بها النقد الأدبي حيزاً لا بأس به" ص 281.

6 . مقابلة الشخصيات في الحكاية بشخصيات عند مؤلفين آخرين.

فهو يتوقف أمام حواربعض الشخصيات ليقول هذه المقاطع من الحوار تذكرنا بمقاطع حوارية في مسرحية الملك لير على لسان أكثر من شخصية، كما يرى في هذه الحكاية إمكانات لتقديمها عرضاً من المسرح الفردي مثال ذلك يوميات مجنون لغوغول والإمبراطور جونز ليوجين أونيل، مؤكداً أن البنية الفنية للنص الحكائي " وللشخصيات أيضاً نابع من …ية وجو المضافة العربية. … القصة، وتقسيم المشاهد بحس … والتماس الدلالات والإسقاطات. … نه يجد في هذه الحكاية إشارات

. يتبع الباحث منهجاً علمياً في استقراء الظاهرة المسرحية، ودراسة كل ما يتعلق بها، مبتعداً عن فرض آراء سابقة لدراسة الظاهرة، أو إخضاع النص لاستنتاجات قسرية.

إلى ضعف الخلافة وانفلات الأمن، كما أن ما جاء فيها من أسماء على الأغلب أسماء شطار وعيارين حقيقيين، وإنها تقدم صورة للحياة الاجتماعية وليست مجرد عرض لغوي.

8. تحديد جنس النص وتقديم توصيف فني للعمل يقول عن حكاية إلى المطهر: إنها حكاية تخرج عن مقومات المقامة

9. دراسة تطور الشخصية

الشخصية الرئيسية في حكاية إلى المطهر هي أبو القاسم البغدادي، والباحث علي عقلة عرسان يدرس تطور هذه الشخصية وتحولاتها مقارناً الوهم عند البغدادي بالوهم عند أبي الحسن المغفل في نص مارون النقاس

10. اكتشاف الخيوط الدرامية في النص. وهو عمل مستمر خلال صفحات الدراسة لكل نص يتناوله في كتابه.

11. إعداد النص، وإعادة هيكلته أو قراءته من جديد قراءة مسرحية، مع أقل قدر ممكن من التدخل والملاحظات الإخراجية، وأسمي ذلك إظهاراً مسرحياً للنص التراثي.

وبذلك يكون الدكتور والباحث المسرحي علي عقلة عرسان قد خرج من دائرة البحث المسرحي النظري والتنظيري إلى دائرة البحث التطبيقي، ومثل هذا الأمر ضروري في مثل هذه الأبحاث، وقد ساقه إلى ذلك ضرورات استكمال جوانب البحث، وساعده حس الكاتب والمخرج المسرحي.

الروائي
وموقعه داخل الرواية[*]

ـ د.مصطفى ساجد الراوي.

من العبث أن يدعي أي ناقد إمكانية إلغاء صوت الروائي من العمل على نحو كامل لأن هذا الوصف إذا ما تحقق فإنه سيحيل العمل الروائي إلى عالم آلي لا أثر فيه للإبداع وسيكون بمقدور أي كاتب أو متعلم أن يصنع ذلك العالم الروائي على وفق قوانين توضع لهذا الغرض...

. إن إلغاء صوت الراوي على نحو شامل يعرض الرواية إلى الجفاف والتحجر، وضعف الإحساس، وانتقال العمل الأدبي من خانة الإبداع الفني إلى خانة العلوم الصرفة، أو الخيال المجرد.

ـ إن إلغاء صوت الراوي على نحو شامل يعرض الرواية إلى الجفاف والتحجر، وضعف الإحساس، وانتقال العمل الأدبي من خانة الإبداع الفني إلى خانة العلوم الصرفة، أو الخيال المجرد. وهو ما يحصل الآن مع بعض الأعمال التي تنحو بالرواية إلى التقنين القسري على وفق قوانين علمية أو مصطلحات غاية في الصرامة.

. من جانب آخر لا ينبغي للروائي أن يتحكم بعالمه الروائي ويسيره على وفق دفق الوجدان الذي يعتريه لحظة الكتابة، لأن العمل الروائي ليس كالشعر مثلاً، فالجانب الذاتي والشعوري ليس حراً، ففيض الوجدان الذي يتحكم في الروائي لا يستطيع أن يساير حركة الأحداث الروائية التي تمتد حقباً طويلة.

إن العمل الروائي إبداع فني لا ريب في ذلك.

ولما كان الإبداع صنو الإلهام، فإن من حق المبدع أن يستثمر هامشاً للخيال الخلاق لكي ينطلق ولابد للوجدان والعاطفة من أن يبوحا، لكن هذا البوح وهذا الخيال لابد لهما من أن يتوافقا مع قوانين العالم الموضوعي الذي تخلقه الرواية أو ترسمه. وتأسيساً على هذه المفاهيم فالرواية جنس أدبي يجمع بين القوانين التي تحرك عناصره من جهة والإلهام والدفق الشعوري من جهة أخرى، ولهذا عد هذا الجنس من أصعب الأجناس الأدبية لضرورة المواءمة بين العالمين العاطفي والعقلاني(الموضوعي).

ــ إن عملية ضبط الإيقاع بين هذين المتغيرين هي التي تجعل من الرواية مقبولة ومتوازنة من وجهة نظر القارئ فقوانين الطبيعة والزمن وقانون السببية كلها تتحرك بضمن هامش من المرونة التي تسترشد بالدفق الشعوري الذي يملأ هذه القوانين ويجعلها قادرة على اجتذاب القارئ وإذا ما أفرغت هذه القوانين من ذلك الدفق العاطفي، فإن العالم الذي تصنعه الرواية سيصبح عالماً بارداً خالياً من الحيوية وستختفي منه مايمكن تسميتها بـ(منطقة الجذب)، التي لابد لكل رواية ناجحة من أن تحتويها.

. العالم الصارم الذي تتحرك فيه الرواية هو ملك لقوانينها ونواميس الحياة، أما العالم الروحي فهو ملك الروائي. ولابد من حضوره لكيلا يتحول

العمل الروائي إلى معادلة رياضية أو كيميائية.

ـ وسط هذا التدخل بين العالمين يبرز التساؤل المهم، كيف يحقق الروائي وجوده؟ وإلى أي مدى يرتفع صوته؟ أيكون ظاهراً أمام قارئه مذكراً بين الفينة والأخرى، أم يختفي تحت أقنعة فنية ترمز إلى وجوده الدائم؟...

ـ إن العالم الموضوعي الذي تصنعه الرواية يجب أن يكون عالماً صارماً بقوانينه التي تفرضها عناصر الرواية من زمن وشخصية وحدث ومكان...

ولهذا يتوجب على الروائي أن يكون حضوره لا مرئياً:

لأن ظهور الروائي على نحو جلي أمام القارئ من دون أردية سيجرد الرواية من قدرتها على تحقيق وهم الواقع، وهنا يبرز التساؤل الأهم، كيف يتحقق هذا الوصف وعلى أية أرض يقف الروائي بين حشد كبير من العناصر والأدوات؟... وهل يعلن عن نفسه بوصفه واحداً منها أم يكون الوقود الذي يحركها من دون أن يلمح؟...

. ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات، لابد من وقفة تأمل لعدد من الأعمال الروائية المتميزة في هذا الجنس واستذكار لأهم الآراء التي تحدثت عن هذا الموضوع.

*في كتابات تولستوي لاسيما في (الحرب والسلام) تتكشف لنا حياة الأبطال وصراعاتهم الداخلية على أوضح صورة، لا يسرد تولستوي وإنما من خلال المنلوجات الداخلية التي صممها الروائي وقذف بها على ألسنة شخصياته وأسند لشخصياته حرية البوح بحقائقها وهذه إحدى خصائص أسلوب تولستوي واختلافه عن أسلافه من العمالقة.

إن قدرة تولستوي على فهم العالم الموضوعي لم تدفعه إلى سرد معلوماتي رتيب بل راح يوظف هذه المعرفة على وفق رؤية فنية أكثر إقناعاً للقارئ، حيث ترك الشخصيات تقدم مشكلاتها مع الواقع لتتكشف البنى الفكرية والأخلاقية للمجتمع بأسره، من دون أن نلمح أي أثر للروائي في هذه المقاطع، فالعالم الموضوعي يقدم من خلال الشخصية، أما فلوبير فقد صرح بمهمة الروائي وأسلوبه في رسالته إلى لورو أبيه شانتيسي حيث يقول:

ـ "أحد المبادئ التي أؤمن بها هو أن من واجب الكاتب ألا يكتب لنفسه، يجب على الفنان أن يكون أثره كالله في الكون غير مرئي وقديراً على كل شيء، بحيث أننا نشعر بوجوده في كل مكان، ولكننا لا نراه".(1).

ويرى مالكم براد بري: "إن خلود فونتان كخلود "ديكنز" يأتي من رواياته التي تكون فيها المشاعر نابعة من أعماق العالم المخلوق".(2).

إن هذا الوصف لا يعني أن تتلون مشاعر الروائي على وفق العالم الموضوعي، وبذلك تكون مشاعر مزيفة لأن العالم الموضوعي الذي تخلقه الرواية هو بالأساس من صنع الروائي وتصميمه فهو ليس بعيداً عنه، لأن عقل الروائي هو الصانع لهذا العالم. ولابد والحال هذه من تحاور العقل والعاطفة لدى المبدع وإلا انفصل العمل وتفككت عراه.

ـ في "الشيخ والبحر" يتراءى لنا همنغواي كالشبح وسط ضباب فلا يكشف عن نفسه، إلا لماماً، تاركاً الرواية تتقدم من خلال الأحداث والمشاهد مكتفياً بجريان الزمان وتقدمه مع الأحداث الروائية ولهذا يظل السرد في حدود ضيقة جداً.

. العالم الروائي عالم مزدوج التكوين، تتداخل فيه الحياة الواقعية مع الخيال والمشاعر، والعالم الواقعي مدرك من خلال الحواس الخمس، أما

. العالم الصارم الذي تتحرك فيه الرواية هو ملك لقوانينها ونواميس الحياة، أما العالم الروحي فهو ملك الروائي.

العـالم الشـعوري فلـيس لـه إلا الحـدس. ومـابين الضفتين يسير مجري القص الناجح.

ـ لقـد كتـب العديـد مـن الأعمـال الإبداعيـة لمبدعين استحقوا هذا الوصـف من خـلال أعمـال بعينها، لكنهم فـي أعمـال أخرى هبطوا بفنهم ولـم تسـعفهم قـدراتهم الفنيـة علـى الإمسـاك بالقـارئ، والسـبب فيمـا أعتقـد يعـود إلـى أن هـذا الروائـي المتمرس علـى ضبط إيقـاع العالم الموضـوعي قد أفرغ رواياتـه الأخرى من الدفق الشعوري، وبذلك أصبحت الرواية مصابة بفقر الدم.

ـ وتأسيساً علـى هذا تدرك أن الروائـي الذي يظهر أمام قارئه شامخاً يفرض وجوده من خـلال عناصـرها وأدواتهـا يعـرض الروايـة إلـى خطـر الخطابيـة والمباشرة بسـبب محاولـة التعويض عن دفق المشاعر.

أمـا الروائـي الذي نلمحـه من خـلال الحاسـة السادسـة مـع تحركـه المـدروس فـي عالمـه الموضـوعي فإنـه بـلا شـك سـيكون أكثـر تـأثيراً ومعقولية.

إن قصـة مـدينتين لـديكنز روايـة كبيـرة لـيس بمقدور أي ناقد أن يصفها بخلاف هذا الوصـف، من خـلال رصدها الدقيق لقوانين الحياة، وقوانين الفـن الروائـي لكـن الكثيـر مـن القـراء المتمرسـين والنقاد المتخصصين لا يملكون القدرة على إكمال قراءتها، والسبب يرجع إلى جفاف الدفق الشعوري، وإلى ظهور الروائي على خارطة هذه الرواية على نحو يدعو إلى السأم.

ـ فـي خمسـينيات هـذا القـرن دخلـت الروايـة مرحلـة الأزمـة بسـبب الثـورة علـى قوانينهـا، فـراح كتـاب (الروايـة الجديـدة) يلجـون دروبـاً ومسـالك لـم تختبـر بعـد فمـنهم مـن حـول الروايـة إلـى بـوح وجداني خـالص مهمـلاً العالم الموضـوعي، ومـنهم مـن أدخل روايتـه فـي انثيـالات لغويـة وهـو غائـب عن الوعي لحظة الكتابة، فماذا كانت النتيجة؟ لقد فقدت الروايـة قراءها بسبب الضبابية الكثيفة التـي تعتري هذه الأساليب.

يقـول كلـود سـيمون: "أود أن أهنـئ ريكـاردو الـذي جعلنـي أرى بوضـوح الأشياء التـي عرضـتها أو صـورتها بصـورة مبهمـة والتـي لـم أتمكـن مـن صياغتها جيداً".(3).

وكانـت هـذه التهنئـة بمناسـبة صـدور إحـدى روايات كلود سيمون على صفحات المجلات وهـي لم تكتمل بعد، ولقد كشف لنا النص السابق عن الضـبابية المفرطـة التـي تكتنـف الروايـة. فـإذا كـان الروائـي نفسـه لـم يـر بوضـوح ماكـان قد كتبـه في روايته؟.. فكيف حال القارئ.

إن الضـبابية المفرطـة تعود بالدرجة الأسـاس إلـى انحـراف الروائـي عـن الأسـس الرصـينة التـي تضـبط إيقـاع الروايـة، وهـي المزاوجـة بـين العـالم الموضـوعي والعـالم الـذاتي. التـي أوقعـت الروائـي نفسـه فـي دائـرة عدم الفهم لمـا يكتـب، إن حـديث هذا الروائي يمكن أن يكون في صفة لو أن العمل الإبداعي الذي يكتبه غير الرواية، لكن هذا القول بـإزاء عمـل روائـي يعـرض صـاحبه إلـى النقـد والتجـريح، فهـل مـن حق الروائـي أن يكـون غائبـاً لحظة كتابة الرواية؟...

الجواب من دون شك سيكون سلبياً لأن عالم الروايـة بالأسـاس عـالم مـدرك ومـدروس فـي معظـم عناصره على الأقل.

ولكـي لا نبقـى بعيدين عن بنيـة الرواية لابد من الولـوج إلـى مفاصلها لكـي نحكم علـى حضـور الروائي أهو من النوع الأول أي الروائـي الذي نراه شاخصـاً أمامنـا فـي كـل حين أم مـن النـوع الثـاني الذي ندرك وجوده ولا نراه؟...

. العالم الروائي عالم مزدوج التكوين، تتداخل فيه الحياة الواقعية مع الخيال والمشاعر، والعالم الواقعي مدرك من خلال الحواس الخمس، أما العالم الشعوري فليس له إلا الحدس.

أدوات البناء

وأثرها في الكشف

عن هوية الروائي:

فهم الناقد الحديث مصطلح السرد على أنه جملة بنائية تجمع تحت خيمتها كلاً من الحوار والوصف فضلاً عن السرد بمفهومه القديم(4)، وهو فهم متأتٍ من فرضية مفادها أن أياً من هذه الأدوات غير قادر وحده على القيام بمهمة تقديم عناصر الرواية، إذ ليس بمقدور الحوار أو الوصف أو حتى السرد بمفهومه القديم أن يحول الأثر الأدبي إلى جنس روائي فالسرد وحده يحول العمل إلى حكاية أو ملحمة نثرية أما الحوار وحده فينحو بالجنس الأدبي إلى عالم المسرحية في حين يعجز الوصف عن تقديم جنس أدبي تحت أية تسمية.

. الضبابية المفرطة تعود بالدرجة الأساس إلى انحراف الروائي عن الأسس الرصينة التي تضبط إيقاع الرواية، وهي المزاوجة بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي.

. على أن هذا الفهم الشمولي لمعنى السرد لا يمنع من معالجة هذه التسميات كلاً على حدة، فهي مصطلحات فنية يمتلك كل منها خصوصية، سواء في الجنس الروائي، أم في الأجناس الأدبية الأخرى، كما أن هذه المعالجة تتيح للدارس الاقتراب أكثر من صورة الروائي داخل عمله الفني، وقد عرفت الرواية العالمية منذ ولادتها الأولى السرد الذاتي، ذلك لأن سلطة الروائي كانت متأثرة بأسلوب الملحمة.(5). التي تعد أحد أهم المرتكزات الفنية التي استقت منها الرواية خصائصها. ولهذا فقد ظل هذا السرد مهيمناً على مساحة واسعة من رقعة الرواية وإلى مدة زمنية ليست بالقصيرة.

والروائي هنا ظاهر للعيان لا يختفي عن أنظار القارئ، ومع التطور الذي شهده هذا الجنس، بدأت تظهر ملامح جديدة لهذه الأداة، تمثلت في ظهور السرد الموضوعي الذي ينتحي فيه الروائي جانباً، فمع ظهور رواية تيار الوعي اختفى أو كاد صوت الروائي من فقرات مهمة في هذه الرواية، فاسحاً المجال للشخصية كي تنهض بهذا الدور(6).

ومن هنا نستطيع أن نقرر حقيقة فنية مؤداها أن رواية السرد الذاتي تحتوي بالضرورة على صوت الروائي على نحو واسع، أما رواية السرد الموضوعي فقد يتوارى فيها الروائي كلياً أو جزئياً ولا يظهر إلا في اللحظات الحرجة أو كلما استدعى الموقف ذلك.

. في رواية الرجح البعيد لا نرى الروائي، ولا نسمع صوته المباشر من خلال السرد، لأن الروائي استطاع أن يوهمنا بغيابه بعد أن تنحى جانباً، وأسند مهمة سرد معظم فصول الرواية إلى شخصيات الرواية نفسها ووهبهم كل سلطاته لتقديم ذلك العالم المركب واقتصر ظهوره على مفاصل محددة ربما وجده فرصة للظهور أو دفعته إليها ضرورات فنية أو جمالية حيث يشخص أمامنا بكل وضوح في مشهد السفاح الذي جمع بين (منيرة وعدنان)(7).

. وتبرز قيمة تعدد الرواة في العمل بوصفها ضرورة من ضرورات إخفاء صوت الروائي، لأن التنوع الحاصل في وجهات النظر جراء تعدد الرواة تتيح للرواية فرصة أكبر من الموضوعية في عرض الحقائق وفي تفسير الأحداث على وفق رؤى مختلفة ومتعددة لأن الطريقة الصحيحة للنظر إلى الأشياء هي الطريقة التعددية".(8).

وسيكون صوت الروائي واحداً من هذه الرؤى المختلفة، وربما المتناقضة، وهذا بدوره سيتيح للقارئ فرصة أكبر للمقارنة بين وجهات النظر، وقد يخرج هو الآخر برؤية جديدة وهكذا يصبح القارئ مشاركاً فعلياً في بناء الرواية على وفق رؤية منتجة جراء الموازنة بين مختلف

الرؤى.

ـ في ميرمار رواية نجيب محفوظ لا يستقر القارئ على فكرة بعينها لأن الروائي عالج الحادثة الواحدة على وفق رؤى الشخصيات المتضادة أو المختلفة. فأصبح بمقدور القارئ أن يميز بين الأصوات لينتقي منها ما يتلاءم مع رؤيته الخاصة لهذه الحادثة أو تلك وربما كانت رؤية نجيب محفوظ ممثلة بإحدى هذه الرؤى لكن القارئ قد لا يتلاءم مع رؤية المؤلف فيختار نقيضها، وهكذا يكون صوت الروائي بعيداً عن القسر في توجهه لقرائه. إن سرداً روائياً بهذه الكثافة يشغل القارئ ويجبره على التمييز وإشغال العقل، فضلاً عما يوفره من عمق في التحليل لأن الصوت الواحد مهما أوتي من قدرة يبقى عاجزاً عن خلق حوار داخل عقل القارئ، يقول جيكوب لوث في حديثه عن تعدد الرواة إن هذه الطريقة قد تضفي على جو الرواية غموضاً قد يربك القارئ لكنه من جانب آخر يحقق للرواية والسرد ثراءً فنياً وفكرياً من خلال "دراسة أنواع الفهم المختلفة لدى البشر لتجربة شائعة".

إن قدرة القارئ على الانفلات من سطوة الروائي وأفكاره تعد من وجهة النظر النقدية من أولى سمات الرواية الناجحة التي بمقدورها شد القارئ وخلق لغة حوارية بينها وبينه لاسيما وأن القارئ غير مرغم على تبني وجهة نظر الروائي. وعلى هذا فحري بالروائي أن يقتصر قدر الإمكان في ضخ المعلومات السردية، وتقرير الحالات أو تفسيرها، لأن القارئ اليوم ليس كالقارئ بالأمس، حيث أصبح مشاركاً مهماً في كتابة الرواية من خلال تفسيراته الخاصة وردود أفعال الشخصيات بإزائها، والروائي الناجح هو الذي يمتلك من الأساليب وتنوعها ما يجبر القارئ على مجاراته، وبذلك يضمن مشاركته أو إصغاءه في الأقل ليبقى يعيش الحدث أو يندمج معه مشاركاً الشخصيات حياتها الروائية، لأن انفصال مخيلة القارئ عن مجرى الأحداث ستجعل منه قارئاً خارجياً يعيش الأحداث بوصفه متفرجاً على ما سيحدث من دون أن يشارك في تفسير هذا الحدث أو ذاك وسيصبح والحال هذه متسلياً يستقبل الفعل ورد الفعل بحيادية تامة، لأن ضعف قدرات الراوي أبعدته عن المشاركة الفاعلة، يقول برسي لوبيرك: "فإذا ضعف سلطان الرواية في أي لحظة فإن القارئ يستدعي من المشهد ليرى ا لمؤلف مجرداً أمامه، وعند ذلك ستعتمد القصة فقط على إصرار المؤلف المباشر".(9).

وعلى هذا سيصبح السرد الروائي أثراً جامداً لا يمتلك صدى، ولن يكون بمقدور القارئ العودة إليه مرة ثانية، وقد أدرك عدد مهم من الروائيين هذه الحقيقة فراحوا يفتشون عن أساليب فنية لتلافي صوت السرد، فمنهم من نوع في سرده فأسند هذه المهمة إلى عدد من الرواة(10)، ومنهم من اقتصد في السرد وفسح المجال أمام المشهد(11)، وآخرون اعتمدوا الحركة والفعل أداتين محركتين للرواية(12)، كل ذلك من أجل أن تختفي أصواتهم المباشرة، أو تنحسر بعيداً كي لا يسمعها القارئ لأن صوت المؤلف المسموع لا يمكن إلا أن يكون تقريراً مباشراً في أحسن الأحوال، وبهذا التقرير سينحسر الحوار الذهني المفترض تكوينه بين الروائي والقارئ من أجل أن تستمر الحكاية طريقة قادرة على الأخذ بتلابيب القارئ.

. إن سرداً مجانياً يقوم به الروائي على نحو مباشر ومكشوف يعد مقبرة للعمل كله، لأن القارئ إذا ما قدر أن يكمل الرواية فإنه سيقرأها مرة واحدة ولن يعود إليها أبداً، بل قد يسأم من تصفح أوراقها التي لا تعطيه إلا دلالة واحدة فقط.

إن الروائي الذي يتوارى بعيداً عن أنظار قارئه يبقى في مأمن من الاتهام، ذلك أن عمله

. رواية السرد الذاتي تحتوي بالضرورة على صوت الروائي على نحو واسع، أما رواية السرد الموضوعي فقد يتوارى فيها الروائي كلياً أو جزئياً، ولا يظهر إلا في اللحظات الحرجة، أو كلما استدعى الموقف ذلك.

. قدرة القارئ على الانفلات من سطوة الروائي وأفكاره تعد، من وجهة النظر النقدية، من أولى سمات الرواية الناجحة، التي بمقدورها شد القارئ وخلق لغة حوارية بينها

بما يحتويه من احتمالات يبعد عنه الخطأ والزلل فيما يقدم من أحداث وشخصيات، فضلاً عن الاحتمالية العالية في إلقاء تبعات هذا الخلل على الراوي أو الشخصية الروائية التي تسلمت زمام السرد، وربما وجد القارئ بأن هذا الخطأ ناتج عن وجهة نظر الراوي أو الشخصية.

ـ وللتفريق بين السرد الروائي (الذاتي) المتحكم وبين سرد الشخصيّة التي تقص حكايتها أو ما شاهدت أو سمعت يجدر بنا أن نلجأ إلى التشبيه، فالسارد الذاتي (الروائي) يتحدث وكأنه متفرج على لعبة شطرنج بين لاعبين فهو بحكم موقعه يرى جميع الحركات والاحتمالات والرقعة أمامه بالكامل، على العكس من اللاعب الذي ينحصر همه في متابعة خطته، ولذلك نراه يهمل بعض الفجوات التي لا يرى لها أهمية أو لا يدرك قيمتها من خلال هذا التشبيه نستطيع أن نحكم على الرواية التي تقص وتحكي كل شيء، داخل المشهد أو تحاول ذلك فإنها بالضرورة تكون من نوع رواية السرد الذاتي لأن الروائي يحاول أن يكشف كل شيء أمام القارئ وغالباً ما يكون سارد هذا اللون سارداً عليماً يقدم لقارئه طبقاً يجمع كل أصناف الأطعمة، ولابد والحال هذه أن يكون صوت الروائي طاغياً على السرد مهما حاول أن يخفف من غلوائه، لأن أفكاره ستنتصب على ألسنة الشخصيات من دون أن ينتبه إلى أن هذه الفكرة أو تلك تلائم وضع الشخصية أم لا، ذلك لأنه يعيش لحظة الكتابة عالمين مختلفين، عالمٌ ذاتي تنطلق فيه أفكاره رغماً عنه وعالم موضوعي يحاول فيه أن يجانس بين عناصر العمل لكنه قد لا يوفق، فتبرز الفجوات القاتلة في بنية الرواية.

أما في الوصف فإن مهمة الروائي تبدو شائكة في إخفاء صوته الخاص، ذلك لأن الوصف هو بالأساس ملكاً للروائي، ولابد لصوته من أن يعلو فيه، فكيف يمكن للروائي أن يخفف من حدته ويجعله ملكاً مشاعاً للشخصيات الأخرى، أو للرواة الذين أعدهم لينوبوا عنه في تقديم عالمه الفني؟... وكيف سيميز الناقد أو القارئ بين الوصف الذي يتأتى من خلال عين الروائي والوصف المنجز من خلال أعين الشخصيات أو الرواة.

ـ إن غاية الوصف كما ورد في المصطلح الأدبي، "إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس ... للقارئ".(12).

ولكي تكون هذه الغاية فاعلة لابد من أن تكون متأتية عن عين قريبة من دائرة الإحساس فإذا ما تم عرض الفكرة أو الشخص بعين راوٍ داخلي هو إحدى شخصيات الرواية فمن الضروري أن يكون الوصف بعين ذلك الراوي... أما إذا حدث العكس وتم وصف الحالة من خلال عين الروائي فإن انفصاماً نفسياً لابد من أن يحدث وبذلك يفقد المشهد تجانسه.

. في الرجع البعيد نصادف هذا التجانس في المشهد الموصوف حيث تصبح غرفة حسين في عين زوجته مديحة عبارة عن ظلام دامس في غرفة جرداء: "والنافذة الضيقة بمواجهتها لم تكن تبعث إلا بارقة نور خفيف".(14). إن كل الرموز وهي (الغرفة النور)، ماهي إلا دلالات على ما تراه (مديحة) لمستقبلها مع زوجها (حسين)، فإحساسها هو الذي صور الغرفة على هذا النحو، وهكذا أصبح الوصف في هذا الموضع أداة بناء في الرواية.

. في تماس المدن نطالع (أنيسة) من خلال عيني (عبد الهادي)، إحدى شخصيات الرواية التي يراها: "إن اتصال أنفها بفمها يمتلك نفس "كذا" لليونة... ويشعر أن حذقاً خاصاً غريباً يحرك كلمات فمها الحي ذي الطراوة ا لبلبلية".(15).... وهو وصف يتناقض مع نظرة (أنيسة) نفسها، فهي تمتلك: "خبثاً تعترف أنيسة

نفسها به"، وحين تتطلع إلى وجهها تجده "تفزعني، اعتياديته إن لم أقل ابتذاله".(16).

إن الوصف الروائي أداة بناء، أو يجب أن يكون كذلك، وتأسيساً على هذا الفهم يتوجب على الرواية أن تحقق وصفاً يساير حركة القص، فقد يأتي مندمجاً مع جريان الحدث أو لاحقاً له، أما الوصف الذي يستبق الحدث أو الشخصية، فهو وصف مصمم من الروائي وقد لا يكون من الضرورة لهذا الموقف وبالتالي سيصبح حشواً لا طائل منه، ولكي يكون الوصف ذا جدوى فنية أو فكرية على الواصف أن يبتعد قدر الإمكان عن تتابع الصيغ البلاغية والجمل الإنشائية ذات السمات الشكلية أو التزينية لأن مثل هذه الصور إن لم ترتبط بلحمة الرواية فإنها تثقل على القارئ وتحدث في داخله انفصالاً عن العالم الموضوعي الذي يعيش فيه، وهي بالأساس تتم عن رغبة الروائي في استعراض قدراته اللغوية والبلاغية.

إن حيوية الوصف تتحقق حينما يستكمل هذا الوصف ما يعجز السرد أو الحوار عن إكماله. إن إشارة وصفية واحدة تقدمها الرواية أو الراوي باستطاعتها أن توحي بمصير شخصية أو تكتشف سلوك شخصية على امتداد الرواية، ففي الأبجدية الأولى نقرأ "رفع يده إلى وجهه وسرعان ما راحت أصابعه تؤكد له بملموس لا يشك فيه كثيراً ما يسمعه لتوه. لم أنامله في قلب قبضته وكأنه أراد أن يخفيها عن عينيه ولم تكتفِ بذلك فحسب ذراعه بأكملها وألقاها بعيداً خلف ظهره، وانفلت من بينهما راكضاً نحو أحد المعالف شاقاً الأثير الذي ضج بآخر الكلمات... واختفى من جوار المعبد فلم يعثر عليه أحد".(17). إن حركة اليد والأصابع وسحب الذراع على هذا النحو كلها إشارات تؤكد حالة الاحتجاج والتصميم على فعلٍ يغير حال الشخصية، وهو ما تحقق لسنار بالفعل، ولعل أجمل الأوصاف ما

خلال عين الشخصية موضوعة الفعل الروائي لأن مثل هذه الأوصاف ترصن من عالم الشخصية وتكشف رؤيتها الخاصة إلى الحياة أو إلى الحدث.

إن مشهداً روائياً يتقصده الوصف بكل جزئياته فهو مشهد ضامر فنياً، والوصف فيه يكون ملكاً للروائي، فقد يفسد الروائي بوصفه الدقيق هذا حيوية المشهد، يقول الين تيت: "إنك إذا نظرت إلى كل شيء فمعنى ذلك أنك لا ترى شيئاً".(18).

إن وصفاً مكثفاً لشخصية ما في بدء حركتها لهو وصف ميت ويكشف في الوقت نفسه عن هويته، فهو ملك للروائي وليس للرواية لأن مثل هذا الوصف حكم على الشخصية منذ البدء بأنها شخصية ميتة أو روائياً إذ تناسى هذا الروائي أن الشخصية كائن معرض للتغيير مع سير الأحداث، وعلى الروائي إذا أراد أن يكتب وصفاً يكون ملكاً للرواية أن يفكر بالحدث أو الشخصية أو الإحساس الذي يتقصده ويجعل هذا الوصف مندمجاً أو خادماً أميناً للحالة الموصوفة، لأن الأشياء الخاصة بالإنسان تنم على دواخله، فهي جزء منه لا تنفصل عن المناخ الذي يعيشه وقد وصل الأمر ببعض الأعمال إلى النظر إلى الشخصيات من خلال وصف دقيق لأماكنها وأشيائها وأماكن سكنها(19)، وكان موفقاً في نقل الفكرة التي يعالجها الروائي.

وعلى أساس هذا الفهم يصبح كل وصف شمولي أو عام لا يربط بين الصفة والموصوف على نحو دقيق ومدروس، يصبح بمثابة وصفٍ خارجي عن بنية الرواية، وهو على هذا الأساس ملك للروائي لا للرواية، يكشف عن صوت هذا الروائي الظاهر أو المقحم في العالم المصنوع.

ـ في الحوار الروائي . أي حوار . تتكشف هذه المفاهيم على نحو جلي، فالحوار ملك

. حيوية الوصف تتحقق حينما يستكمل هذا الوصف ما يعجز السرد أو الحوار عن إكماله.

. تدخل الروائي في الحوار يفرغ الحوار من أهم وظائفه، ويحيله إلى لغوٍ أو حشوٍ لا طائل تحته.

للشخصية، وينبغي للمؤلف ألا يتدخل فيه، لكن روائياً مبتدئاً غير واعٍ يأبى إلا أن يحشر أفكاره أو لغته فيه، وبذلك يفقد الحوار قيمته وحيويته، ويتحول إلى خطب أو شعارات أو نصائح يسديها الروائي إلى قارئه.

ـ من وظائف الحوار تمثيل الواقع(20)، والإيهام به، ودخول المؤلف إلى الحوار يشل هذه الوظيفة ويضعفها، كما أن ظهور الروائي في بنية الحوار تعيد القارئ إلى المناخ الذي كان يعيشه في السرد(21)، ويبعد المشهد الحواري عن قدراته الدرامية التي تعد من أولى مهمات الحوار الروائي(22).

ومن مظاهر بروز الروائي في روايته ميله إلى السرد ونفوره من الحوار الذي يعد أداة الروائي في الكشف عن الفروق الفردية بين الشخصيات(23).

ولعل الخطر الكبير الذي يقترفه الروائي إذا ما دس أنفه في المشهد الحواري يتمثل في تماثل الشخصيات الروائية لأن كل شخصية ستحمل جزءاً من صوت الروائي وبذلك تضيع هويتها وتتشابه مع الشخصيات الأخرى، التي لم تسلم هي الأخرى من أنفاس الروائي، ولما كانت إحدى أهم وظائف الحوار تتمثل في قدرته على التمييز بين صوت الروائي وصوت الشخصيات(24)، من أهم وظائفه ويحيل إلى لغوٍ أو حشوٍ لا طائل تحته.

إن قارئاً غير متمرس قد لا يميز بين حوار خالص من تدخلات المؤلف وحوار ينتمي للمؤلف وإن لم يصرح به فما هي السبيل إلى التفريق بين هذين اللونين من الحوار.

لعل من أولى ميزات الحوار النابع عن الشخصيات أن يتمثل وضعها الاجتماعي ومناخها الفكري وحالاتها النفسية من خلال اللغة، والمضمون و الحركات التي ترافق نطق الجملة الحوارية، فإذا ما أفرغ أي حوار من هذه الصفات فإن الروائي سيكون السبب ولابد من أن يلمح في زاوية ما من هذا الحوار ولابد من أن ينتبه القارئ إلى لغة هذا الحوار ومدى مطابقتها للغة السرد، لأن لغة السرد هي لغة الروائي وليس لأحد أن يجادل في ذلك. فإذا ما تشابهت اللغتان، فإن ذلك يدعو إلى الدهشة والتساؤل عن أسباب هذا التماثل. لأن "كل ملفوظ ينتمي إلى خطاب يتمتع باستقلال ذاتي عال، ذلك لأنه يأخذ كل دلالاته انطلاقاً منه دون وساطة مدمج خيالي".(25).

ولعل من دلائل تداخل صوت الروائي مع صوت الشخصية ذلك التطويل في الجمل الحوارية التي تعد استكمالاً للسرد، فالحوار بطبيعته لا يميل إلى التطويل، إلا في مواضع لأن الشخصيات المتحاورة تكون إما متوافقة فتكتفي بالجملة والإشارة أو متعارضة فتكون جملها سريعة بوصفها رد فعل لحديث الشخصية المقابلة، ومن دلائل وجود الروائي داخل الحوار عدم ارتباط الحوار بالحوادث أو الأفكار التي تعالجها الرواية، أو المشاهد، فالحوار يأتي في سياق بنائي ليكمل أو يدفع بالحادثة إلى غايتها.(26).

على أن صورة الروائي تتجلى بوضوح في ذلك الحوار الذي تتآزر فيه شخصيتان، أو أكثر لإكمال فكرة ما، وقد يتساءل القارئ ما قيمة الحوار إذن، إذا كانت الشخصيات متوافقة في طرحها، وهنا سوف لا نجد إلا جواباً واحداً هو أن هذا الحوار جاء تلبية لرغبة المؤلف الذي يريد أن يكشف عن آرائه، فاللغة ليست شعاراً أو أفكاراً مجردة يصرح به ا الروائي أو ممثلة على نحو مباشر لأنها " حين تتحدر من الإنسان إلى الشعار أو الفكرة تفقد حرارتها لأن الشعار أو

الفكرة لا تعارض فيها، ذلك التعارض الذي يخلق لغة القصص".(27).

في رواية الهشيم لجهاد مجيد تقرأ مثل هذا الحوار بلغة بعيدة عن لغة القصص(... تكثر جرائم إسرائيل ضدنا ونحن مكتوفو الأيدي . لم يبق للأمة العربية كرامة.. لكن عبد الأمير كان يقول . هذا منطقي مادام أعداؤنا يقرؤون أمرنا . يدفنون الناس أحياء يا عبد الأمير).(28).

ـ وقد يفشل المؤلف أو يرى أداته السردية عاجزة عن الإفصاح عما يدور بداخله فيلجأ إلى صياغة حوار يكرر فيه ما عجز السرد أو الوصف عن كشفه أو أنه يستبق بحواره هذا فكرة ما يعالجها في المقاطع السردية اللاحقة، إن من حق الروائي أن يعالج في سرده حالة ثم يلحقها بحوار يستكمل فيه ببناءها شريطة ألا يكرر ما قاله سابقاً كما أن افتعال الحوار وتقمصه مسالك لغوية لا تنسجم مع مواصفات الشخصية يعد في نظر الناقد حواراً للروائي وليس للشخصية لأن الإنسان في تعامله اليومي يميل إلى البساطة في أحاديثه مع الناس. فليس من المقبول أن تنتقي الشخصيات مفرداتها من المراجع اللغوية للتحاور بها مع غيرها. على أن هذا الوصف لا ينبغي أن يفهم على أنه دعوة إلى العامية في صياغة الحوار الروائي إذ أن من حق الروائي أن يضفي لغة شخصياته ويرتفع بها إلى لغة الأدب شريطة أن يحافظ على الجو الفكري والنفسي لهذه الشخصية وينطقها بما يتوافق مع مستواها. يقول لوكاش: "إن الصدق الفني يكمن في أن تترجم ترجمة صادقة مشاعر وآراء وأفكار طفل ما إلى لغة يستطيع أن يفهم كل هذا بها بسهولة القارئ البالغ.(29).

وهناك أسلوب آخر يبتعد التدخل في نص الحوار لكنه يل يفرض من خلالها وجوده تلك هي مايمكن أن نطلق على تسميته (توجيه الحوار)، أي إضفاء صفات على الجملة المنطوقة توحي بالجو العام وتفسره كأن يقول: . قال متثاقلاً . ثم يكمل المقولة. وهي لعبة فنية تفصح عن نرجسية أي روائي وتسلطه.(30)، لأن مثل هذه الجملة ستظل محكومة بوجهة نظر الروائي الذي يحيلها بتدخله هذا إلى جملة خبرية ثقيلة لا تسمح للقارئ بإعمال عقله أو خياله، ومعلوم أن الاخبار... يمثل وجهة نظر الروائي "وبفرضها فرضاً".(31).

. ثبات الأمكنة والأشياء يعني عزل سلوك الشخصية عن تقلباتها النفسية والفكرية، حتى اليومية منها.

. إن افتعال الحوار وتقمصه مسالك لغوية لا تنسجم مع مواصفات الشخصية يعد في نظر الناقد حواراً للروائي وليس للشخصية، لأن الإنسان في تعامله اليومي يميل إلى البساطة في أحاديثه مع الناس.

عناصر العمل الروائي وأثرها في كشف موقع الروائي: .

حين يصمم الروائي بناءه الفني من خلال عناصر هذا البناء فإنه يقف في مفترق طريقين، أما أن يكون واعياً فيضع قدمه حيث يجب وإما أنه ينسى في خضم المغامرة متطلبات هذا الفن فينساق وراء تجلياته وأفكاره وعواطفه. فيكون حضوره مقبولاً مرة وغير مرغوب فيه في أحيان أخر.

ففي تشكيل المكان الروائي ليس من اليسير على أي روائي أن يخفي وجوده بالكامل، ذلك لأن عليه أن يتحلى برؤية مزدوجة لضبط إيقاع هذا العنصر، هذه الرؤية تتمثل بقدرة الروائي على أن يعيش داخل عقل الشخصية، وهي تتعامل مع مكانها الخاص لكي يكون جزءاً منها وفي الوقت نفسه يكون بإمكانه ضبط علاقة هذا المكان بعناصر العمل الأخرى على وفق تصور شمولي يتحاور إيجابياً مع العناصر الأخرى، إن هذا الوصف كثيراً ما يجعل الروائي منحازاً . بوعي أو بدونه . إلى إحدى الضفتين مما يؤدي إلى ظهوره أمام القارئ على نحو مكشوف وبالتالي يفسد

بحضوره هذا الوهم الذي تحاول الرواية أن تخلقه.

- إن قدرة الروائي على إخفاء ذاته، وهو يشكل مكانة الروائي أمر في غاية الصعوبة، إذ قلما نعثر على رواية من هذا النوع، لأن المكان وتشكيله يعتمد بالأساس على الوصف، والوصف من الأدوات التي تعد من حصة الروائي ولهذا فإن صوته يظل طاغياً إن لم يعمد الروائي إلى إخفائه، عن عمد ودراية باستخدام تقنية مناسبة، وغالباً ما يستقر المكان على وضعه منذ اللحظات الأولى، وهو أمر يخالف قانون الحياة، لأن الروائي غير المتمرس يعد مكانه على أساس أنه فضاء تتحرك فيه الشخصية ولهذا يوليه أهمية في خط سير الأحداث أو مسيرة الحياة الروائية.

إن طبيعة الحياة طبيعية متغيرة، متبدلة على الدوام وهو أمر أدركه أفلاطون منذ القدم وأكده بجملته الشهيرة حين قال: "أنت لا تنزل إلى النهر مرتين".

- إن روائياً يتذكر غرفة إحدى الشخصيات ويعيد وصفها أو أشياءها على نحو ثابت عبر صفحات الرواية يؤكد في روايته، ويدلل على هيمنته المطلقة، لأنه لم ينظر إلى الغرفة من خلال عين الشخصية التي تسكن الغرفة مثلاً في (المعيدون)، لهشام توفيق الركابي يعثر على الأماكن نفسها، وهي تتلون بأحاسيس الشخصيات حيث توصف في كل مرة مختلفة عن سابقتها فالأماكن ما هي إلا "نتوءات سوداء ضخمة".(32)، لحظة دخول الشخصية لكنها تكتسب شكلاً آخر حيث تدب إلى الحركة الفاعلة بين السجناء فيرى كمال الكاتب "الشارع يغتسل بضوء الصباح الطري".(33).

يقول الشاعر نويل أرنو "أنا المكان الذي أوجد فيه"،(34)، "أنا" "الشخصية" تعيش لحظات مختلفة ومتبدلة على الدوام مهما كان ثبات الشخصية متحققاً، فإن تبدل الشخصية بالضرورة يتبعه تبدل وتغيير في المكان مهما كان جزئياً، لأن هذا التبدل سينعكس على الأشياء المحيطة بالشخصية.

إن ثبات الأمكنة والأشياء يعني عزل سلوك الشخصية عن تقلباتها النفسية والفكرية حتى اليومية منها.

إن التفصيلات الدقيقة التي تشمل كل شيء في المكان تعني فيما تعنيه هيمنة الروائي على المكان وعلى الرواية كاملة، لأن هذه الأشياء ليست كلها، ذات دلالة على مزاج وطبيعة الشخصيات فهناك ماهو ثابت لا يتدخل الإنسان في صنعه (الجدران . والسقف . والأرضية . والمصابيح...).

أما التفصيلات الدقيقة ذات الدلالة على طبيعة الإنسان فهي ضرورية وقد تكشف عن الشخصية وطبيعتها. وهي ضرورة من ضروريات وصف المكان.

على أن سطوة الروائي تتكشف على نحو جلي في تشكيل المكان على نحو شمولي وظهور أماكن لا تخدم الحبكة، ولا تقدم للشخصيات والأحداث أية إضافات وتعني أن الروائي أقحم ذاته في صنع العالم لأنه يعلمه هذا حاول أو تصور أنه يخلق عالماً واقعياً أو متماثلاً، مع الواقع ولعل من أولى مهام الفن أن يوهمنا بالواقع أو يخلقه على وفق رؤى فكرية أو جمالية لا أن يستنسخه.

. إن تقدم جرد آلي لما يحتويه المكان يعني أن الروائي يعيش تجربة سرفانتس، أو ملفل اللذان يتابعان رحلة الفارس وهو يتجول واصفاً كل ما تقع عليه عيناه.

**ويكشف الروائي عن نفسه عند تعامله مع الزمن دون وعي منه حينما يراه حلقات متصلة

مترابطة ولابد من أن تتصل الحلقة بالأخرى كي لا يترك فجوة زمنية مقطوعة، وبهذا قد يضطر إلى الحشو من دون أن يجعل لبعض الفترات الزمنية وظيفة بنائية.

ـ والزمن على أهميته يراه الدارس عنصراً ضبابياً هلامياً لا يمكن الإمساك به على نحو مباشر، فإدراكه يتم من خلال انعكاسه على الأشياء والشخصيات والأحداث(35)، وصوت الروائي يصبح مرتفعاً من خلال جهله بقيمة الزمن وطبيعته لأن بنية الرواية تفرض تساوقاً للعناصر الأخرى مع حركة الزمن، يقول المرحوم الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا: "أن الشخصية الإنسانية هي تراكم الزمن فيها مع ما يتركه... من آثار".(36).

ـ إن الروائي الذي يفرض تطور شخصياته على وفق منطقه الخاص قد يجعلها تتضخم أو تتطور بأسرع مما يفرضه منطق الحياة أو الزمن، لأن مثل هذا الروائي يكون محكوماً بفكرة معينة تنسيه قوانين العصر والحياة والقيم الاجتماعية، والسلوكية، لذلك العصر وخلافاً لما يراه عبد الملك مرتاض من أن "الماضي في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة..."(37). أقول خلافاً لهذا الرأي فإن الماضي في السرد المكتوب يبقى ماضياً بحقائقه وقيمه وسلوكياته، وإلا فشل الروائي في تمثل العصر الذي يحكي عنه وخرج من روح العصر إلى العصر الذي يحياه. وهكذا هي الحال مع الأحداث التي تتابع خارج منطق العصر، أو الزمن فتحكمها المصادقات والافتعالات.

ـ ولعل العنصر الروائي الذي يكشف عن حضور الروائي داخل عمله يتمثل في الحدث، ففي الرواية متعثرة الخطى تكثر المصادفات ويتكئ الروائي على قدرته في تسيير الر[illegible]
المنطق أو دخلت في طريق مس[illegible]
من صنع الروائي وهو الذي يقحم[illegible]

ـ لما كان العمل الروائي كلاً متكاملاً لا يقبل التجزئة، فإن تضخماً يصيب هذه الشخصية أو تلك، إنما هو إمارة دالة على إصرار الروائي على دس أنفه في كل مفصل من عمله.

وهكذا هي الحال مع الأحداث القدرية التي تعد أداة الروائي في الخروج من المأزق الحرج الذي وصلت إليه الأحداث.

ـ وقد نعثر في بعض الأعمال على أحداث متشعبة، لكنها لا تستقيم مع البناء العام للرواية، بغية إيهام القارئ بواقعية العالم الروائي أو لإشباع رغبة الروائي، ربما يكون قد صادفها في حياته فأقحمها في بنية لغاية خاصة في نفسه، وهذه كلها دلالات على سطوته وتدخله المخل.

أما تطور الأحداث على نحو لا يتوافق مع تطور الشخصيات فهي دالة أخرى على روائي ماثل في عمله على نحو مكشوف. فضلاً عن المبالغة في تضخيم الأحداث بحيث تصبح الشخصيات أمامها دمى صغيرة لا تقوى على مجاراتها فتصبح كيانات هزيلة فنياً ما عليها إلا تقبل الأحداث أو مجاراتها على نحو ذيلي لا ينبئ إلا عن انشطار العمل، وتفككه بفعل هيمنة الروائي غير المدروسة على أسس فنه.

على أن الخطر الأكبر يكمن في عدم خضوع الحدث لمنطق العصر، إذ لكل عصر منطقه فالحدث فعل إنساني كما يراه المحادني(38)، وهو على هذا الوصف يتلون ويتشكل على وفق طبيعة إنسان هذا العصر أو ذاك، ففي عرزال حمد السالم يظهر الروائي أمامنا بكل وضوح حين سير مجموعة من المناضلين في الصحراء الممتدة بين شمال سوريا وشمال العراق وكانت (سهير) أحد أفراد هذه المجموعة وهو حدث لا يستقيم مع منطق العصر الذي ولد فيه، كل ذلك جاء ليترجم فكرة كانت تؤمن بها المجموعة متمثلة بضرورة النضال لكلا الجنسين [illegible](39).

[illegible]هوة بين روائي حاضر على الدوام، [illegible] عند معالجة الشخصية الروائية، [illegible] تحمل أكثر من أي عنصر آخر

ـ تطور الأحداث على نحو لا يتوافق مع تطور الشخصيات دلالة أخرى على روائي ماثل في عمله على نحو مكشوف.

ما يدعوه علم النفس بالإسقاط. فكثير من الكتاب هم ممن يسقطون الذات على شخصياتهم الروائية . ربما بوعي أو بدونه . فكيف يفرق القارئ بين هذا الروائي أو ذاك من خلال شخصيات الرواية؟...

ـ لعل من أولى دلائل الشخصية الروائية الحية ذلك التغيير الذي ينتابها على مجرى الرواية سواء في سلوكها أو بأوصافها وطبائعها، فتقديم الشخصية على وتيرة واحدة يفضح إرادة الروائي في خلق أصنام روائية ليزج بها إلى عالمه الروائي، وعلى الرغم من أن فورستر امتدح بعض الشخصيات الثابتة، إلا أن الواقع لا يقر أبداً بوجود هذا النوع، لأن الإنسان محمول على التبدل والتطور سواء بالشكل أو المزاج أو التفكير أو السلوك، فالثبات شيء وهمي لا يمكن الإقرار بوجوده.

ـ وقد تظهر بعض الشخصيات بملامح روائية مقتدرة إلا أن الروائي يقتل هذه الإمكانية من خلال إصراره على تسيير حركتها، فيحجب عنها صوتها الخاص وتعتمد والحال هذه على إصراره في توجيهها، يقول عبد الرحمن الربيعي متحدثاً عن بطله "إنني أمسك به من أذنه، وأركله على قفاه وأسجنه في زنزانتي الخاصة"، وهكذا يصبح بطله نسخة منه لا ينتمي إلى عالم الرواية المزعوم، إن الشخصيات التي لا تتحدث على امتداد الرواية هي شخصيات مصممة على وفق إرادة الروائي، فكلما سمح الروائي لشخصياته بالحديث كشف عن هويتها، أما الشخصية التي تبقى أسيرة السرد والوصف فهي شخصيات منتزعة من عقل الروائي، تحيا في مخيلته وتموت حال القراءة، فضلاً عن أن سلوك الشخصية يعد أحد أهم الدلائل على حريتها واستقلالها واستقلالها عن الروائي، لأن السلوك يكشف عن الاندماج أو الانفصال عن الحدث، فالشخصية التي تساير بسلوكها حركة الأحداث تعني أنها شخصية ولدت من رحم عالم الرواية أما الشخصيات المعدة مسبقاً في عقل الروائي فإنها في الغالب لا تتساوق مع حركة الأحداث، ولابد من أن يظهر الافتراق في عالم الفعل ورد الفعل... ولابد من أن نتذكر أن للشخصية الروائية جوانب ثلاثة هي:

1 . المظهر الخارجي.

2 . العالم الداخلي.

3 . السلوك.

وهنا تختبر الشخصيات من خلال اتجاهين:

فالبناء الداخلي، والمظهر الخارجي هما من نتاج الروائي وتصميمه، فهو الذي يعطي لهذه الشخصيات أسماءها وأوصافها وقدراتها وعلاماتها المميزة، وهو الذي يشكل عالمها الداخلي . الفكري والنفسي . على أساس ما قدمه في عالمها الخارجي ولابد من أن يتوافق العالمان الداخلي والخارجي لأن العالم الداخلي يعد في المحصلة النهائية نتاجاً . بدرجة عالية . للرسم الخارجي، لأن أي افتراق بين العالمين . إن لم يكن مدروساً أو موظفاً . يعد من وجهة نظر القارئ افتعالاً، أقحم الروائي نفسه في خلقه أو خلق التنافر الحاصل فيه ويبقى التحدي الحقيقي حين تدخل الشخصية إلى عالم الفعل (السلوك)، لأن السلوك هو المحك الحقيقي لقدرة الروائي وهو المصنع الذي تنجز فيه الشخصية هويتها، والسلوك هو المختبر الحقيقي لمعطيات العالمين السابقين وقد عد علم النفس الشخصية كياناً يترشح في نهاية المطاف من خلال العمل(42)،، أما الناقد الأدبي فقد أقر بأن حيوية الشخصية مرهون بفعلها(43)،. وقد أكد باختين هذا التحليل من خلال حديثه عن ديستوفسكي حيث يقول: "إن الفكرة لم تعد فكرة (عند ديستوفسكي) بل تصبح خلاصة تشخيصية فنية بسيطة".(44).

ـ على أن هذا الوصف لا يفترض أن يحيل

الشخصية الروائية إلى كيان آلي متناسق تماماً لأن في كل شخصية جوانب خفية قد لا يدركها الإنسان نفسه تشكلت بفعل عوامل وراثية أو بيئية لا يظهر وجودها على السطح إلا في مواقف معينة، ففي هذه المواقف تظهر السلوكيات غير المتوقعة التي تفاجئنا على نحو من الأنحاء وهي التي يسميها فورستر "الشخصية المدهشة".

على أن هذا المدهش لا ينبغي أن يكون مقطوع الجذور عن حقائق الشخصية وخلفيتها الحياتية، إذ لابد من زرع بذور هذا الفعل المدهش في إحدى زوايا الرواية أو في إحدى حقائق الشخصية. وقد يتركه يتفاعل ويتجذر في منطقة الظل ليفاجئ القارئ به بعد حين وبذلك يصبح جزءاً مهماً من عوامل صدق الشخصية وحيويتها.

ويتصل بهذا الفهم التماثل بين الشخصيات الذي يحيلها إلى شخصيات نمطية في بنائها ويؤكد بوجودها على هذا النحو سلطة الروائي وسطوته لأن من أولى مهمات وجود الشخصيات الروائية في الرواية أن تمثل أوجهاً من الحياة والأفكار، ونصادف مثل هذا البناء المتساوي للشخصيات في إنتاج غالب طعمة فرمان وعلى نحو خاص في (النخلة والجيران)، و(القربان)، حيث نالت شخصياته الأساسية قدراً متساوياً من اهتمامه البنائي(45).

ولما كان العمل الروائي كلاً متكاملاً لا يقبل التجزئة فإن تضخماً يصيب هذه الشخصية أو تلك إنما هو إمارة دالة على إصرار الروائي على دس أنفه في كل مفصل من عمله، لأن دور الشخصية وموقعها الروائي هو الذي يحدد كم نحتاج من المعالجة، أما أن يسرد لنا الروائي تاريخاً مفصلاً وعملاً عن حياة إحدى شخصياته، من دون أن يسند لها دور فذلك أمر قد يصح أن تتقصده السيرة. أما في الرواية فهو إحدى إمارات ترهلها. وهذا ما يدركه قارئ (عرزال حمد السالم) حيث استغرق تقديم حياة (سليمة)، ما يقرب من (50 صفحة).(46)، ولم يتعد دورها إبراز الحس الإنساني عند (منذر).

ـ على هذه الصور والاتجاهات يتحدد موقع الروائي فيكشف عن نفسه . بوعي أو بدون وعي . من خلال مفاصل الرواية وكلما قدر للروائي أن يتوارى عن أنظار قارئه حاز على إعجابه وقدم له رواية خالية من الافتعال والقسر مانحاً هذه القارئ فرصة التحاور مع العمل على وفق خصوصياته وتفاعلها مع قدرة الروائي على الإقناع والإمتاع، لأن المتعة الفنية هي أولى الخطوات نحو الإقناع.

العراق

■

■ الإحالات والهوامش:

(*). لابد من التنويه، بأن هذا العمل فيه من الصعوبة ما يجعل المتتبع يسلك دروباً استقرائية حيناً، وابتكارية في أحيان أخر، ذلك ان هذا الموضوع لم تفرد له دراسة مستقلة . حسب اطلاع الباحث . وكل ما وجده الباحث في هذا المجال جزئيات تتعلق بالروائي وعلاقته بعمله أو تعليقات ترد في أثناء الحديث عن الرواية.

(1) . عن عالم الرواية . رولان بورنوف وريال اونيلية . ترجمة: نهاد التكرلي . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1991 . ص 27.

(2) . الحداثة . تحرير مالكم ميرادبري وجيمس مكفارلين . ترجمة: مؤيد حسن فوزي . دار المأمون . بغداد . ط2 . 1990 . ص 162.

(3) . حوار في الرواية الجديدة . ريمون لاهو . ترجمة: نزار صبري . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1988 . ص 67.

(4) . ينظر: بناء الرواية . سيزا قاسم . دار التنوير للطباعة والنشر . بيروت . ط1. 1986. ص

112 . وينظر البناء الفني لرواية الحرب في العراق . د.عبد الله إبراهيم . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد 1988 . ص 161 . 182.

(5) . ينظر: التكرار وأسلوب السرد الروائي . جيكوب لوث . ترجمة: عنيد ثنوان رستم . الثقافة الأجنبية . ع3 . 1987 . ص 104 . ومابعدها.

(6) . ينظر الرواية في العراق . (65 . 80) وتأثير الرواية الأمريكية فيها . د.نجم عبد الله كاظم . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1987 . ص88.

(7) . ينظر: الرجع البعيد . فؤاد التكرلي . دار ابن رشد للطباعة والنشر . ط1 . بيروت . 1980 . ص 210.

(8) . إشكال الرواية الحديثة . تحرير واختبار وليام فان اكونور . ترجمة: نجيب المانع . دار الرشيد . بغداد . 1980 . ص 255.

(9) . صنعة الرواية . بيرسي لوبوك . ترجمة: عبد الستار جواد . دار الرشيد . بغداد . 1981 ص 225.

(10) . يمثل هذا الوصف في الرواية العراقية كل من نجيب المانع في "تماس المدن"، وفؤاد التكرلي في "الرجع البعيد"، وعبد الخالق الركابي في معظم أعماله المتأخرة.

(11) . تمثل رواية (سوق الغرور) هذا الوصف أحسن تمثيل.

(12) . هذا ما فعله همنغواي في معظم أعماله لاسيما روايته "الشيخ والبحر".

(13) . معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب . مجدي وهبة وكامل المهندس . مكتبة لبنان . بيروت . 1979 . ص 238.

(14) . الرجع البعيد . ص 184.

(15) . تماس المدن . نجيب المانع ص 53 . 54 . 326.

(16) . تماس المدن . نجيب المانع ص 53 . 54 . 326.

(17) . الأبجدية الأولى . طه حامد الشبيب . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1996 . ص28.

(18) . أشكال الرواية الحديثة . ص 43.

(19) . تنظر: مواسم الهجرة إلى الشمال . الطيب صالح . دار العودة . بيروت . ط2 . 1969. من ص 137 . ص167، وينظر حوار في الرواية الجديدة ص 30.

(20) . ينظر: نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث . هنري جيمس وآخرون . ترجمة وتقديم: انجيل بطرس سمعان . القاهرة . 1971 . ص 46.

(21) . ينظر: مفهوم التناظر . تحديات نظرية . بشير القمري . مجلة شؤون أدبية . الشارقة ع 11 . 1990 . ص 20.

(22) . ينظر: بناء الرواية . ادوين موير . ترجمة: إبراهيم الصيوفي، مراجعة: د.عبد القادر القط . القاهرة . 1965.

وينظر: الحوار في الرواية . جورج واتسن . ترجمة: عباس العوبي . الأفلام ع9 . 1984 . ص 76.

(23) . ينظر عالم القصة . برنار . دي . فوتو . ترجمة: د.محمد مصطفى هدارة . القاهرة . نيويورك . 1969 . ص 266.

(24) . ينظر في الحوار في الرواية . الأقلام . ع9 . 1984 . ص 76.

(25) . في أصول الخطاب النقدي الجديد . تزفيتان تودوروف وآخرون . ترجمة وتقديم أحمد المعيني . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط1/ 1987 . ص 39.

(26) . ينظر عالم القصة . ص 267.

(27) . ادمون صبري . فوزي كريم ص 17.

(28) . الهشيم . جهاد مجيد . مطبعة الغري الحديثة . ط1 . النجف 1974 . ص 129. وينظر لهذا الوصف لا قلب في بغداد . حسين حافظ . مطبعة العزي الحديثة . ط1 . النجف . 1989 . ص116.

(29) . الرواية التاريخية . جورج لوكاش . ترجمة: د.صالح جواد كاظم . منشورات وزارة الثقافة والفنون . بيروت . 1978 . ص 283 . 284.

(30) . ينظر عالم الرواية . ص 86.

(31) . النقد التطبيقي التحليلي . د.عدنان خالد عبد الله ـ دار الشؤون الثقافية العامة . ط1 . بغداد . 1986 . ص86.

(32) . المبعدون . هشام توفيق الركابي . منشورات وزارة الإعلام . بغداد . 1977 . ص13. ص 144.

(33) . المبعدون . هشام توفيق الركابي . منشورات وزارة الإعلام . بغداد . 1977 . ص13. ص 144.

(34) . عن جماليات المكان . جاستون باشلار . ترجمة: غالب هلسا . دار الحرية للطباعة . بغداد . 1980 . ص 166.

(35) . ينظر: أركان القصة . ص 38.

(36) . الفن والحلم والعقل . جبرا إبراهيم جبرا . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1986 . ص 483.

(37) . في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد . د.عبد الملك مرتاض . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . 1988 . ص 233.

(38) . رؤيا في الظل . عبد الحميد المحادني . ط1 . 1983 . ص75.

(39) . عرزال أحمد السالم . عادل عبد الجبار . دار الحرية للطباعة . بغداد . 1979 . ص 394.

(40) . ينظر أركان القصة: ص 87.

(41). مدخل في تجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي في 38 . حواراً: ياسين رفاعية وآخرون . دار النضال . ط1 . بيروت . 1984 . ص 19.

(42). الشخصية في ضوء علم النفس . محمد محمود عبد الجبار . دار الحكمة . بغداد . 1990 . ص 20.

(43). ينظر: الأفكار والأسلوب . أ . ف تشيشيرين . ترجمة: د.حياة شرارة . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ب. ت . ص 71.

(44). قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي . م.ب.باختين . ترجمة: د.جميل نصيف التكرلي . مراجعة: د.حياة شرارة . ط1 . بغداد . 1986 . ص 112.

(45). ينظر النخلة والجيران . شخصية حسين . تماضر . مصطفى الدلال . سليمة.

(46). عرزال حمد السالم . ص 45 . 90.

❐❐❐

واحة الشعر

□□

تراجيديا غياب طويل جداً

شعر:سمر علوش

مقدمة:

الوقتُ ليلٌ
والمكانُ ملبَّدٌ بخريفِهِ
وعلى امتدادِ الصّمتِ صوتُ الرّاحلينْ.
دمعي وغيبتُهُ البعيدةُ
عن دمي،
وإلى السماءِ
يقوم حزنٌ في اليدينْ.

مشهد أول:

الصمتُ كنَّسَ ما تبقّى من خطاكَ
على الصدى،
ويهزُّ أطرافَ السّكونِ بكفِّهِ
لينامَ مهدياً جديداً
ربما سيهبُّ
قربَ أكفِّ من نزفوا انتظاركَ
من شبابيك الغرقْ.

لم يعرفوا
أنَّ الجسور تعلِّقُ الشَّفتينِ
كي يمضي الكلامُ على هوَاهُ،
وربَّما يمضي الغيابُ على هواهُ،
رحلتَ متّكئاً على عكازِ حزنكَ
لا سفائنَ تحملُ الآن البحارَ
مسافةً زرقاءَ عنكَ،
ولن ترى الشطآنَ
تصلبُ فوق ثورةِ صخرِها
تعبَ الغَسَقْ.
غادرتَ
لم تترك لمنديل الترابِ
ولو رفيفاً واحداً
ليعانقَ الشَّجوَ الحزينَ بناظريكَ،
ولم تنادمْ بالقصائدِ جرحَك الغافي
على جفنِ الورقْ.
غادرتَ

من سيعانقُ الصفصافَ
إن أبكاهُ صيفُ طاعنٌ بالنارِ؟
نامَ الأرجوانُ
وعلَّقَ الأحلامَ من دمعاتها الثّكلى
على كفِّ الأفقْ.
غادرتَ
لم تُبقِ الصلاةُ لساعديكَ
سوى الضبابِ
سوى العتابِ
على انتظاراتٍ تسيلُ على الطرقْ.

مشهد ثان:

ذات انتظارٍ،
عاتَبتْكَ رؤايَ فوق ذرا خريفي،
من يعانقُ يا ندايَ ضفافَ ذاكرتي
إذا علَّمتني الموتَ الطويل وحيدةً؟
أمسكْ يدي،
عاد السَّرابُ يلوح في رؤيا غدي،
عادت ثمالاتُ النهايةِ
تعتلي بردَ الضلوعِ
كما سماءٍ لا تغطّينا بزرقتِها،
وعادَ الصمتُ يأسرني
فأنزفُ بين حبِّكَ والصقيعْ.
حاولتُ أن أنساكَ في فوضى الدروبِ
فهدهَدَتْ أقمارُ وجهكَ
غربةَ الخطواتِ
دَلَّتْنِي على صدرِ الربيعْ.
حاولتُ قتلَكَ في شرايينِ المدى،
إلغاءَ صوتكَ من تراتيلِ البدايةِ،
من صباحاتِ الندى،
لكنَّه حزني المعمَّدُ في ثوانيكَ النبيَّةِ
بالركوع.
أرخى السّتار على وجودي،
واستباحَ صدى تعاويذي
نداءً راحلاً يأبى الرّجوعْ.

مشهد ثالث:

ثكلى أنا،
ثكلى بفقدك في غَياباتِ الكلامْ
أغفو لأحلمَ لا أراكَ سوى ظلامْ
لم يبقَ بعد رحيل معناك النديِّ
سوى خناجرَ في دمي تهوى المقامْ
ثكلى بفقدكَ، من يعيدُ ليقظتي
ما أستعيدُ به السَّكينةَ والسلامْ؟
صهواتُ دمعيَ أيقظتْ
وهمَ الحكاياتِ القديمةِ والعقيمةِ،
عَذَّبتْ خدَّ الوسادةِ
بانهمار الحزن فوق حريرها،

لم يبقَ بعد رحيلكَ المحزونِ
ما يرفو انهزامي
فاستحلتُ إلى قتامْ.

خاتمة:

خذني إلى أرضٍ
تفجِّرُ دهشتي الأولى
وتجمعُ في يديها قوسَ ألواني
لأغفرَ من ذنوبكَ حلوَها
ومرارَها
وأعمِّدَ الجسَدَ المدمَّى بالحنينِ إلى يديكْ.
بعضُ الندى،
أحتاجُ في عزِّ الرَّدى،
لأُحطِّمَ الأصنامَ في درْبي
وأعدو في الطّريقِ لمقلتيكْ.
وأرتِّبَ الأرضَ التي
إن ما تدورُ الآن دورَتَها
ستأخذني إليكْ.
ما زلتُ أنتظرُ استعادةَ راحتيكْ.
ما زلتُ
أنتظرُ
استعادةَ
راحتيكْ.

❒❒❒

يا أبانا

شعر: حسن عبد راضي

يا أبانا الذي جف في حلقه الماء والبسملةْ
يا أبانا المضرج بالقمح والشعراء
تلوك المدائن أرسانها
وتكف السماء عن البوح للأنبياء
وأنت تجيء كما الصبح معشوشب الأسئلةْ
يا أبانا اليتيم الذي ليس لهْ
هجرت عرشها الريح وانفرط الزارعون
ولم يبق من جنة الأمس غير النكاية
مذ راودتك نساء العزيز جميعاً
ومذ قلن إلا يطع، هيت لهْ
يا أبانا الجميل الذي شوهته الحرائق
وابتلعته الخنادق
بذرة موت يبرعم كل ربيع
فتعشب هذي السهول شواهد
والنهر يجري دماءً
وتنتفخ الأرض كالدّمّلةْ
هل لنا أن نقولك في شعرنا؟
أن نرد إليك صحاراك؟
حين يضيق بك الحزن
أن نتهجى سكوتك
حين يحاصرك العطش السرمدي
فتمشي مهيباً إلى الجلجلةْ
يا أبانا الذي نال منه الرغيفْ
وترامت فراشاته صوب لا شيء
لاشيء يا أبتي غير هذا النوى
والنوافذ غارقة في الخريفْ
لا مصابيح للقلب
حين يتعتعه الفقراء
وحين تذوب حكاياته
في جذاذة ليل
وتشرق أشجاره بالحفيفْ
كلما همست نجمة في السواقي
رأينا جراحاً تضيء على جانبيك
وأوجست الفُلْك من غرق في وجيبك

واسَّاقط الدمع من غيمة مثقلةْ
كلما قصدتك النذور
ورفرف في شرفاتك طير المواسم
خامرنا وجهك النبوي
كما يطلع العشب في وجه آذار
كالتوت ينضج متئداً
كالحروف التي تنسج الأنملةْ
كالأراجيح في العيد
أو كالخياضير في أول الصيف
كالطرقات...
تريق المدارس فيها الطفولة

كالدمع يذرفه الناي من عينه
يا أبانا الذي طعمه الخبز
يمخر (مشحوفك) السومري الدهور
وقد أثقلته المواجع
حين توشح بالماء
لا نوح خلف المجاهيل
يهديك سر الألوهة
لا عشبة للخلود
سوى عشبة الروح
جدتنا السنبلةْ.

العراق

❐❐❐

قصيدة فلسطين

شعر: موفق نادر

لهذا الصباح المبجّل من شهر نيسان
فرّت طيورٌ من السفح نحو الينابيع
كي تستحمَّ..
وتنزع عن ريشها الجبليّ
بقايا من العتم.
ظلَّ النعاس..
حكايا المساء الأخير
عن الأرض والشهداءْ
وتهذر:
أنّ جراح الكلام تنزّت بلاداً
تحجّ إلى كعبةٍ من دماءْ..
وفوق المخيّم..
هذا الصباح المبجّل من شهر نيسان
رفّت طويلا
رأتْ شرفات البيوت التي
ودّعتها مساءً
نوتْ جهد إيمانها أن تصير طلولا
وكان كثير من الشهداء الصغار
يمدون أيديَهم من خلال الركام
وفي غفلة من عيون الجنودِ
يفكّون خيط الطفولةْ
ويبتسمون كما لم يجرّب صغارٌ
قضوا ليلهم ساهرينَ
لكيلا تمرَّ على جسد الأم دبّابة شاردةْ
فلم يغمضوا أعيناً في الدخانِ
ولم يستكينوا لسيل اللهيبِ
فظلّتْ جباههمُ باردةْ..!
طيور من السفح رفّت طويلا
لإحدى الصغيرات قامت تنفض عن
ظلّ فستانها زهرات الغبارِ
وتبكي قليلا..!
وفستانها لم يعد مثلما طرّزته

خيوط الصباح..
موشّى بلون الزهور الجميلةْ..!
له "قطفتان" من الزهر الليلكي
تنوسان تحت الجديلةْ
ستعرف من أمها من تجرّأ حتى يفكّ
دبابيس غرّتها..
فترامت على وجهها خصل الشعر..
يا ربّ إنّي أحسّ كأنّي قتيلةْ..!
"ترى إذا ما احترقنا– يحدّث بعض
الرفاق صديقاً توارى..
ولم يبدُ منه سوى مقلتيه–..
أيجتهد الفقهاءُ
لكي يخرجونا على عجلٍ
من ركام الجرائدْ؟
وهل يجد الشعراءُ
قليلاً من الوقت تحت الشبابيك
كي يستسيغوا كلاماً تحلّب
في عتمة القلب مثل القصائدْ؟
لهذا الصباح المبجّل من شهر نيسان
حطّت طيور من السفح فوق المخيّم
كي تستعدّ لتقرأ
في سورة المائدةْ
تأهّب سرب من القاذفات
كذا ألف دبّابة موّهت نفسها بالغبارِ
وما قد تبقى من النزوات الخجولةِ
والجثث الهامدةْ
كم احتدّتِ السيّدات اللواتي
حننَّ لـ"أوشفتس"
أن يستطعن البغاء على شرفات
المساجد كل صلاة
وأن يتعرّينَ فوق الصليبِ
لعلّ الخليفة يستنكر القصفَ..
ثمّ يروّح عن نفسه ليلةً، ليلتينِ
مع الطفلة الناهدةْ
طيور تحطّ على فوّهات المدافع
فوق الجنازيرِ
عند البيوت التي دمّرتها القذائفُ
فوق الأيادي التي نفدت كل طلَقاتها
قبل أن تنفد الأمنياتُ
فنامت على عتبة باردةْ
طيورٌ على ورق من دماءْ
شعوبٌ غفت قاب قوسين
من موتها والبكاءْ
شعوب على رأسها ألف طيرٍ
من الدمع واللغة الشاردةْ
أفاقت "جنين" صباحاً
–أفاقت مجازاً–
لأن جنين التي لم تنم
منذ خمسين عاما
لها مقلتان من النوم عند البنادق

كفّان من خشب الجوزِ
تدري تماماً
بأن لها ولعاً بالشهادةِ
حين تغوص المتاريس بالدمِّ..
والعتمة المعدنيّةْ
أصاخت لتسمع صوتاً ينادي خلال
الظلام:
جنين..!
وتصغي
جنين..!
احفري تحت ظلّ العريشة مترين
حتى يسيل التراب دماً
يغسل الأبجديّةْ
وتصحو جنين على بُعد حلمين
من وجعٍ
ثم تحلم أن الصغارَ
الذين مضوا في غبار القذائفِ
في لحظة يرجعونَ
كرفٍّ من الطيرِ
يبتسمون على حاجز للجنودِ
ويقترحون الهويّةْ
***
لهذا الصباح المفخخ بالمعجزات
تهبّ فلسطين
تجمع أقلامها وبقايا من الأغنيات..
التي رددتها السهولُ
لترسم وردتها الدمويّةْ
على كلّ مفترق تربض "الدبابات"
تهجّي لها لعبة النرجسيّةْ
فلسطين كانت على موعد
مع صغار الحجلْ
فقالت لها أمها:
سوف تبدين أحلى لو أنكِ كنتِ
اغتسلت بماء القرنفل والأقحوان..!
فلسطين ذابت بماء الخجلْ!
على وجنتيها دماءٌ
وفوق يديها دماءٌ..
على شفتيها يصير الكلام قُبلْ!!
ومن خلفها أمّةٌ لا تحارب إلاّ..
على صهوة الحلْمِ
قد أخرجت من رؤوس القبائل عزّتها
واستعدّتْ لتبكي على
طلل الجاهليّةْ
تزوّجها من قديم الزمان
رجال من الشمعِ
والشبق الموسميِّ
نياشينهم من دموعٍ
وفي مخدع الحكم "يعلون"
أخت القضيّةْ
كذا المؤمنون..

إذا حلّت الموجعات بهم
يستعيذون
ثم إلى ربّهم يرجعون
ليستعذبوا ترّهات "التقيّةْ"
يحضّون سيّافهم:
فلتطهّرْ بمنجلك الذهبيّ
بلاداً من الرملِ
غلّتْ مواسمها للجرادِ
وصارت رقاب العباد طريّةْ!!
***
لهذا الصباح الحزينِ
تفرّ الطيور الحزينة مذعورةً
على صدرها غبشٌ من دخانٍ
وفي ظهرها دوّت البندقيّةْ
ستعلو قليلاً
وتسقط خلف السياجِ
مضرّجة بالدماءِ
وبالحبِّ
والنخوة اليعربيّةْ
فتعلو تلالٌ من الزبد العنجهيّ
وتلطمنا موجةٌ بربريّةْ..!

❑❑❑

تداعيات

أمام خرائب جنين

شعر: د.خالد محيي الدين البرادعي

قبل جنين

كيـــفَ بـــاللهِ- قالَـــتِ الأعْـــرابُ-
يَنْـــزَوي حـــاكِمٌ ويُرْخَـــى حِجـــابُ

وتَنـــامُ العُصـــورُ عمَّـــنْ بَناهـــا
ناكِصـــاتٍ بعَتْمِهـــا الأعْقـــابُ

ثـــم تَغْشـــى الثَّـــوْراتِ غَيْمَـــةُ بُـــؤْسٍ
لَـــيْسَ فيهـــا مـــا يَحْتَويـــهِ السَّـــحابُ

بـــل رُغـــاءٌ، ونَـــزْوَةٌ، وغُثـــاءٌ
واقْتِتـــالٌ، وحِطَّـــةٌ وعِتـــابُ

وسُـــيوفُ الفُرْســـانِ يُنْـــزَعُ عَنْهـــا
مَجْـدُها الضَّـخْمُ يَـوْمَ تَعْـوي الـذِّئابُ

لِنَراهـــا علـــى المَتـــاحِفِ ضَـــيْفاً
مِـــنْ فُتـــوحٍ يَغْتالُهـــا الحُجّـــابُ

وكـــأنَّ التَّـــاريخَ يُمْســـي رِثـــاءً
وعـــزاءً يَلـــوذُ فيـــهِ الغِيـــابُ

والنَّبـــالاتُ أُرْهِقَـــتْ فَتَهـــاوَتْ
فهِـــيَ بعْـــدَ السُّـــمُوِّ فينـــا ضَـــبابُ

ويَجـوسُ الطَّـاغوتُ فـي القُـدْسِ قَـتْلاً
وعَلَيْـــهِ مِـــنَ الـــدِّماءِ ثِيـــابُ

والطَّواغيـــتُ صَـــفَّقوا إذْ رأوهُ
وعلـــى خُطْـــوِهِ تُسَـــنُّ الحِـــرابُ

هَـــلْ ذَوَتْ أمَّـــةٌ– تَســـاءَلَ طِفْـــلٌ–
وانْطَـوى فـــي الظَّـــلامِ عَنْهـــا النِّقـــابُ

فغَـــدَتْ هُـــزْأَةً لِيَسْـــخَرَ مِنْهـــا
مِـــنْ حُثـــالاتِ صِـــبْيَةٍ كَـــذَّابُ

ويُنـــادي الطَّـــاغوتُ: أنْـــتُمْ بُغـــاةٌ
وطُغـــاةٌ سَـــبيلُهُمْ إرْهـــابُ

مِحْـــوَرُ الشَّـــر مُسْـــلِمونَ وعُـــرْبٌ
مِـــنْ قَـــديمٍ وقَـــدْ تَـــأتَّى العِقـــابُ

***

إنَّـــهُ الحِقْـــدُ قَـــدْ تَـــراكَمَ حتـــى
صَـــغُرَتْ دونَ حَجْمِـــهِ الأثْـــوابُ

ألْـــفَ عـــامٍ وأرْبَعـــاً مِـــنْ مِئـــاتٍ
ولِعِشْـــرينَ كَـــيْ يَـــتِمَّ الحِســـابُ

يُصْـــنَعُ السُّـــمُّ بـــيْنَ غَـــرْبٍ وغَـــرْبٍ
تـــارَةً يَخْتَفـــي وأُخْـــرى يُـــذابُ

سَـــلَّطوا الـــوَحْشَ واليَهـــودَ سُـــموماً
وهُمـــا اثْنـــانِ نِقْمَـــةٌ وعَـــذابُ

أوْثَقـــوا القُـــدْسَ بـــالقُيودِ ونـــادوا
حَـــوْلَ هـــذا الكِيـــانِ كـــانَ اليَبـــابُ

فانْحَنَـــتْ أمَّـــةُ البَيـــانِ هَوانـــاً
بعْـــدَ مَجْـــدٍ فـــي نَسْـــغِها يَنْســـابُ

لا مُغيـــثٌ بِســـاحَةِ الغَـــوْثِ يُرْجـــى
لا نَجِـــيٌّ سِـــوى العَـــدُوِّ يُهـــابُ

أُمَّـــةٌ تَنْحَنـــي وراءَ عُصـــورٍ
غَسَّـــلَتْها بِطُهْرِهـــا الأنْســـابُ

كَيْـــفَ تَنْمـــو لِلـــذِّكْرَياتِ أكُـــفٌّ

تَفْتَدينا والأُمْنِياتُ سَرابُ

أوْ نَرْجو مِنَ التَّذكُّرِ نَصْراً
إنْ ذَكَرْنا والذِّكْرَياتُ عِذابُ

جنين

بَعْدَ ما أذَّنَ القُنوطُ ونَادى
لِبَني يَعْرُبٍ وذُلَّ الطِّلابُ

كَيْ يَناموا مُسْتَسْلِمينَ لِوَحْشٍ
ظُفْرُهُ السَّيْفُ والمَنِيَّةُ نابُ

فجَرَّ القَهْرُ في فِلِسْطينَ عَصْراً
عَبْقَرياً تَحُفُّهُ الأطْيابُ

عَنْ صِغارٍ أحْجارُهُمْ كَالمَنايا
تَتَهاوى عَنْ جانِبَيْها العِقابُ

مِنْ حصانٍ قَدْ زَغْرَدَتْ للضحايا
دُعِيَتْ خَوْلَةً. لِتَأتي الرَّبابُ

فهِيَ أمٌّ والمُفْتَدون بَنوها
لِتَظَلَّ الخَنْساءُ والإنْجابُ

ويَظَلُّ الطَّريقُ يَرْشَحُ دَمْعاً
ودَماً يَرْتَوي ضُحاهُ التُّرابُ

بَيْنَ قانا وبَيْنَ حَيْفا طَريقُ
يَعْرُبِيُّ الدِّماءِ وهُوَ المُهابُ

كانَ دَرْباً إلى جِنينَ مُضيئاً
وجِنينٌ إلى الخُلودِ رِحابُ
حصَّنَتْها بُطولةُ القَوْمِ لَيْلاً
لتُضاءَ الأغْداءُ والأعْتابُ

وهُوَ دَرْبٌ للْمُعْجِزاتِ قَديمٌ
كَمْ أضاءَتْهُ بِالفِداءِ رِقابُ

ودَمُ المُفْتَدينَ فيهِ مَناراتٌ
كَما كانَ في الهُدى الأصْحابُ

تُرْتَجى نَخْوَةً وتَنْدى سَخاءً
ويُزَكِّي سَخاءَها الأَحْبابُ

لِيَقولَ التَّاريخُ بَعْدَ ارْتِكاسٍ
ما عَلى القَوْمِ لِلْهَوانِ إهابُ

جاسَ فيها الطُّغاةُ خَمْسينَ عاماً
ويَهودٌ سِلاحُهُ الإرْهابُ

ووَراءَ اليَهودِ في الغَرْبِ باغٍ
لُغَةُ الحِقْدِ في يَدَيْهِ خِطابُ

يَنْشُرُ القَتْلَ في فِلِسْطينَ غَدْراً
وضَحاياهُ لِلْعُلا أسْبابُ
كُلَّما جَنَّتِ العَداوَةُ فيهِ
كان أدْنى أنْ يحْتَويهِ السَّرابُ

وتُرَبِّي أُمُّ الشَّهيدِ شَهيداً
ولِصُبْحِ التَّحْريرِ يَدْنو اقْتِرابُ

وجِنينُ الدِّماءُ تَسْألُ لَكِنْ
لَيْسَ يأتِي إلى جِنينَ الجَوابُ

أبْيَضٌ بَيْتُ ذاكَ الطَّاغوتِ أمْ
مازَجَتْ لَيْلَ حِقْدِهِ الأَوْصابُ

لِيَرى مَقْتَلَ الشُّعوبِ سَلاماً
وسَلامُ الطُّغاةِ فِعْلٌ عُجابُ

وعُيونُ التَّاريخِ تَرْنو إلَيْهِمْ
لا سَلاماً لكِنَّها تَرْتابُ

فإذا زادَتِ الجِراحُ صَحَوْنا
واصْطَفانا لِحَقْلِهِ الإخْصابُ

ذاكَ ما كانَ في الغَوابِرِ مِنَّا
يَوْمَ جُنَّتْ في حِقْدِها الأغْرابُ
وسُقِيْنا مِنَ المَرارَةِ كأسْاً
بعْدَ كأْسٍ ولِلْعِداءِ اصْطِخابُ

واقْتَفانا الطَّاغوتُ في كُلِّ دَرْبِ

نَحْنُ نَبْنِي وفي يَدَيْهِ الخَرابُ

ما سَقانا القَذى لأنَّا عَدُوٌّ
بَلْ لأنَّ القُرْآنَ فينا كِتابُ

ولأنَّا مشاعِلُ النُّورِ هَلَّتْ
في رُبانا والمُبْتَدى والإيابُ

ولأنَّ القُرْآنَ بالضَّادِ يُتْلى
وبِأهْلِ القُرْآنِ يُجْنى الثَّوابُ

ما فِلِسْطينُ والعِراقُ هَواهُمْ
أوْ هَواهُمْ يَوْمَ الوَغى الأعْرابُ

بل أرادوا الإسْلامَ يُمْحى لِيُمْسي
ذِكْرياتٍ يَلْهو بِها الأعْقابُ

جَنَّدوا القاسِطينَ نحوَ قُراهُمْ
ثُمَّ قالوا: الإسْلامُ دينٌ مُعابُ
يا جِنينُ الفِداءِ أيْقَظْتِ فينا
شَهْوَةَ المَجْدِ والسُّمُوُّ طِلابُ

والبُطولاتُ في يَدَيْكِ تَتالَتْ
والذي غابَ عائِدٌ وثَّابُ

ودَعْونا لَكِ الإلَهَ طَويلاً
ودعاءُ المُسْتَضْعَفينَ يُجابُ

فَمَحَوْتِ الإذْلالَ والخِزْيَ عَنَّا
فإذا نَحْنُ لِلْعُلا أتْرابُ

أنْتِ بَدْءٌ والمُقْبِلاتُ عَوالٍ
مُشْرِقاتٌ وسَوْفَ يُمْحى الضَّبابُ

لِتَعودَ العَرْباءُ تَسْحَبُ ذَيْلاً
وعَلَيْها للكِبْرِياءِ شَبابُ

بعد جنين

لا تُصَدِّقْ يا أيُّها المُرْتابُ
أنَّ في الضَّادِ خُلَّةً قَدْ تُعابُ

لا تُصدِّقْ بأنَّ أهْلَكَ قَوْمٌ
صادَقوا الشَّرَّ في الغُروبِ وغابوا

لا تُصَدِّقْ مِنَ العَدُوِّ مَقالاً
يَتَوالى بأنَّ أهْلَكَ ذابوا

لا تُصَدِّقْ وإنْ تَتالَتْ عَلَيْنا
نائِباتٌ وحوصِرَتْ أحْقابُ

وإذا الوَحْشُ في جِنينَ طَليقٌ
وضَحاياهُ فِتْيَةٌ وشَبابُ

ويَعُلُّ الدِّماءَ خَمْرةَ نَصْرٍ
ولهُ مِنْ دَمِ الصِّغارِ شَرابُ

فكُؤوسٌ بَعْدَ الكُؤوسِ أُعِدَّتْ
للسُّكارى يُدْعى إلَيْها الصِّحابُ

وجِنينٌ رُغْمَ العَذابِ تَراهُمْ
مِنْ وُحوشٍ تَضيقُ عَنْها الشِّعابُ

لَقَّنَتْهُمْ مِنَ العُصابِ دُروساً
وقَريبٌ مِنَ اليَهودِ العُصابُ

غَسَّلَتْ عصْرَها بِنَهْرِ دماءٍ
فيهِ بَدْءُ التَّاريخِ والانْتِسابُ

بَعْدَ عَصْرٍ مِنَ الضَّياعِ كَئيبٍ
فيهِ ذُلٌّ وخَيْبَةٌ واسْتِلابُ

وأعادَتْ لِلْعُرْبِ إشْراقَ وَجْهٍ
بعْدَ ما اسْودَّتِ الوُجوهُ وخابوا

قيلَ رَهْطٌ مِنَ الرِّجالِ أعادوا
لِلْبُطولاتِ عصْرَها ثُم غابوا

وسِلاحُ الأبْطالِ كانَ فِداءً
رسَّخَ الرُّعْبَ في الطُّغاةِ فَلابوا

وانْتِماءً إلى التُّرابِ قَديماً

والـــــذي يَنْتَمـــــي إليـــــهِ يُثـــــابُ

جَمَّـــدوا حَمْلَـــةَ الوُحـــوشِ طَـــويلاً
وبِهـــــا كُـــــلُّ قاتِـــــلٍ وثَّـــــابُ

وبِهـــــا الكُفـــــرُ غازِيـــــاً هَمَجِيّـــــاً
يَتَشَـــــهَّى مـــــا تشْـــــتَهيهِ الـــــذِّئابُ

واشْـــــرأبَّتْ رِقـــــابُ قَـــــومٍ أُهينـــــوا
وسَـــــما بَنْـــــدُهُمْ ورَفَّـــــتْ عُقـــــابُ

يـــــا جِنـــــينُ. الأزْلامُ خابَـــــتْ ضَـــــلالاً
وتَهـــــاوَتْ فـــــى أرضِـــــها الأنْصـــــابُ

رُغْـــمَ هـــذا الـــدَّمارِ. هَلَّـــتْ حَيـــاةٌ
وتمطَّـــتْ مِـــنْ نَوْمِهـــا الأصْـــلابُ

لِتَجـــيءَ الأجْيـــالُ أصْـــلَبَ عـــوداً
بَعْـــدَ عصْـــرٍ قَوامُـــهُ الاغْتِـــرابُ

لِيَقـــولَ الأحْفـــادُ: يـــا لَجُـــدودٍ
فـــي هُـــداهُمْ قَـــدْ ظَلَّلَتْنـــا القِبـــابُ

❑❑❑

تجلّيّاتُ ربّةِ البستان

شعر: محمود نقشو

مكاشفة:

أيُّ الغناءِ يشكّلُ المعنى وقد غرقَ المغنّي في مياهِ بياتِهِ؟
أيُّ الكلامِ يرجُّ ماءَ النهرِ وقتَ تَنَهُّدِ الجسرِ العتيقِ،
ويُظْهِرُ النهرَ الحسيرَ وقد أضاءَ بذاتهِ؟
وإذا اقتربنا من هسيسِ الفجرِ،
واقتربَ المهاجرُ من كرومِ الضوءِ،
وازدادَ الشرودُ مدىً،
وآنَ المُرْتَقى في مُسْتَهَلِّ صلاتِهِ
مَنْ يُطلقُ الشرفاتِ في بَهْوِ النهارِ...
إذا أضاءَ الماءُ بعضَ نباتِهِ؟
لا شيءَ يبقى في البعيدِ سوى حُداءِ رُعاتِهِ.

***

زَلِقٌ طريقُ الشعرِ..
لا تدري القصيدةُ أيُّ منفى سوفَ يحملها إلى غَدِها،
ولا تدري الطيورُ بأيِّ ضلعٍ من سقوفِ الصمتِ تبني وقتَها
طلعَ النهارُ على القِفارِ كأنّها ذاتُ المطالعِ
يا حزينُ..
فما تغيّرَ في المسيرِ الرملُ..
لا شجرٌ يطلُّ على خطاكَ،
ولا غمامُ يضيءُ وجهَكَ..
كي يُريكَ الماءَ يلمعُ تحتَها
كذبَ المُصفَّقُ حينَ قالَ:
ستولدونَ من القصيدةِ لو ضَمَمْتُمْ نَبْتَها
سرُّ الزجاجةِ أنّ طيراً مرَّ في بالِ المُشَعْشَعِ ذاتَ صيفٍ..
غَمْغَمَتْ زفراتُهُ شيئاً،
وضاقَ الشَذْوُ بالنُدْمانِ حتّى ملَّ شاربُها خمائلَهُ فآثرَ صوتَها
أنتَ انتظرتَ قطارَها،
وهي استدارتْ واستمالتْ غيمةً أخرى..

فدعْ تلك القصيدةَ للشرودِ،
وأَبْقِ في المنثورِ فَوْحاً من بقيّتِها قبيل الريحُ تبدأَ موتَها
وإذا بدأتَ من الهواجسِ كي تزيدَ بقيّةَ المعنى غموضاً،
واستطالَ الوهمُ فيما أنت تجلو من عميقِ صفائِهِ
لا تطلقِ الشرفاتِ فيكَ إلى اللظى..
لا شيءَ يبقى في البعيدِ سوى أنينِ رُفاتِهِ.

* * *

هذا المساءَ قصدتَ شاطِئَها..
كأنّكَ تذكرُ الضحكاتِ تنأى كل واحدةٍ إلى قمرٍ بعيدٍ..
في غياهبِ كرمِها
ولثمتَ رابيةَ الشفاهِ وكستناءَ الخَصْرِ،
والشهدَ الوريفَ على خمائلِ نومِها
ما بين رجفةِ طائرِ الأحزانِ والقطراتِ منفى للأصابعِ..
كيف ترمي خطوةً في الرملِ..
أخرى في خرائبِ رَجْمِها؟
دَعْها لشاعرِها الحزينِ..
تردُّهُ نحوَ المرايا والغديرُ مهاجرٌ..
علَّ القصيدةَ تستحمُّ بنَهْدَةِ المَحْزونِ يوماً..
قبل صحوةِ نجمِها
دعها ستَنْزَعُ ثوبَها،
وتطلّ من تلك المفاتنِ شهوةٌ..
تَهَبُ الشريدَ القَطْرَ إن عزَّ الشرابُ،
وتنثرُ النُعْمَى فيشتعلُ الحزينُ بغيمِها
دَعْهَا تلمّ ذيولَها في ساعةِ الوجدِ المرفرفِ بالظلالِ،
وغفلةِ التكوينِ،
واستبْقِ الورودَ وسَمِّها
وعليكَ أن تصطادَ كوكبَها وترمي في الضبابِ حبالَها..
أو بعضَ ظلٍّ يانعٍ بين الغموضِ وفَهْمِها
هذي عرائشُها تمرّ على الكُمَيْتِ فهل يراعشُكَ الشرابُ؟..
دهاكَ غمٌّ أم أتاكَ المُعْرَقُ الممزوجُ يَحْفَلُ باندهاشِ سُقَاتِهِ؟.
لا شيءَ في القاعِ المُعمّى غير تيهِ غُفَاتِهِ

* * *

أيّ الكلام يُديرُ طاحونَ الكلامِ على غديرِ الوقتِ..
أو يُرخي الستارة قبل ميعادِ التكسّرِ..
كي نعودَ ببعضِ ما كنّا نراهُ؟
كلُّ النهاياتِ العصيّةِ حبلُ شوكٍ في صباحٍ أزرقٍ..
لا أنتَ فيهِ ولستَ منهُ..
فدعْهُ يولمُ ساعديكَ إلى الهَبَاءِ،
ودَعْ رؤاهُ
وكأنّها ذاتُ القصيدةِ يا حزينُ،

وما أراكَ تزيدُها قمراً..
فرملكَ والشواطئُ لحظتان من الهروبِ،
ورفّتانِ من التهاوي..
تَرْجُمانِ الوقتَ بالعصيانِ حتّى تستعيرَ من المدى خوفاً مداهُ
أيُّ الكلامِ لربّةِ البستانِ..
أيٌّ للنوافذ.. للوساوسِ..
للبقاءِ المرِّ.. فانْفِرْ قبلَ يأخذَكَ المَتَاهُ؟
كان الكلامُ يدورُ في وقتِ الحمامِ فتستفيقُ حمامةٌ،
وترنُّ آهُ
النهرُ يشبهُ موجَهُ،
والجسرُ يشهدُ كم تحاولُ أن
تجرجرَكَ المياهُ
هي وردةُ النارِ الكسيرةُ ترتمي قربَ الجدارِ..
فحاولِ الإمساكَ بالأحجارِ..
كي لا يسقطَ الآتي بوهمِ رواتهِ
لا شيءَ يعلو في الكلامِ..
سوى نِصَالِ رُماتِهِ
***
لا ليسَ هذا ما رميتُ..
اسْتَقْصِ لي درباً إلى الإشراق في ليلِ التشابُهِ..
كدتُ أُسْلِمُ شهوتي للسربِ فاختلفي قليلاً يا شهيّةُ..
كي أمرّض برعشةِ القبلاتِ خيطاً في غياهبِ مُنْتَظَرْ
سيجيءُ ليلٌ آخرٌ يرمي إلى الشرفاتِ آخرَ ما سنكتبُ من قصائدَ..
فاحتفي بالغامقِ المخمورِ فيها..
دونكِ الآتي غياهبُ في كثيفٍ من شجرْ
ولكلِّ مدٍّ ليلةٌ فعَلامَ تؤلمكِ القناديلُ البعيدةُ حين تنأى في الظلامِ،
وتُحْكِمُ الإغلاقَ في هذا العبورِ المُخْتَصَرْ؟
هي ليلةٌ ردّي إليّ الشعرَ إنّي موجعُ الزفراتِ..
ردّي مقلتيَّ إلى نقاءٍ أخضرٍ..
ردّي إليّ الرفَّ يستعرِ المكانُ
هوىً سويعاتٍ أُخَرْ
أنا شاعرُ الحزنِ الذي ما انفكَّ يبحثُ في البدايةِ عن بدايتهِ..
ويختصرُ الرمادَ إلى مطرْ
وأنا رميتُ وما رميتُ من الكلامِ وساوسي..
فالماءُ يَحْفَلُ باقترابِ فراتِهِ
ضاقَ الّذي حاولتُ في هذا الخضمِّ وملّت الأطيافُ شَقْوَتَها،
وها زمنُ التفتّحِ ذابلُ الأوراقِ..
فاستهْدي بوجهي أو بضوءِ شَتَاتِهِ
أنا لا أقولُ أُحبُّ هذا الطالعَ الهوّامَ..
يكفي أن أُبشّرَ بارتعاشِ نواتِهِ

وعليَّ أن أعدو إلى قمرِ المسرّةِ ذاتَ وردٍ..
قبلَ لَمْسِ جهاتهِ
لا شيءَ أمسكتُ..
انتظرتُ وما أتى زمنُ المرايا يا حنونةُ..
في شبيهِ صفاتِهِ
والآن لا شيءَ انتهى..
لا شيءَ يبدأ،
والقصيدةُ نَهْدَةٌ محسورةٌ..
ما ضرَّ لو غرقتْ بشاعِرِها،
وأَلْقَتْ ذاتَها في ذاتِهِ؟!.

إشارات:

المصفّق، المشعشع، الكميت، المعرق، الممزوج.. *أسماء مختلفة للخمرة.*

سرّ الزجاجة *: مثل عربيّ قديم يضرب لما لا يكتم الأسرار، ولأنّ الزجاجة جوهر لا يكتم فيه شيء.*

❒❒❒

مِنْ ظِلالِ الغَريب

شعر: محمد خير داغستاني

وَلِمَنْ تقولُ: البحرُ أخْفَضُ من خُطايَ؟
لِمَنْ ستقرأُ: مِنْ يديها أشربُ الأيامَ؟
مَنْ أهدَتْكَ ألواني لترسُمَها؟
وَمَنْ أرْخَتْ على شفتيكَ أسمائي
لِتَشْتُمَ
هذه الأجيالْ؟
هل ريشُها يسمُو لِحَمْلِكْ؟
لِلألفِ تكتبُ: لن أرى عينيكِ في الشَّمسِ
القريبهْ.
للألف تُقْسِمُ: أنتِ ذاهبةٌ لِأَعدائي
ورافعةٌ دَمِي.
.. وكأنَّكَ الخَفَّاشُ في أُفُقٍ مَليءٍ بالسّنونو
تبتعدْ؛
: وَسَقطْتُ فيكِ ولم أكن إلاّ سراباً
أجهضيني قبل أن أنموْ/ سريعاً في رمالِكِ،
تُوقِدُ الآنَ
التّوسّلَ.
: هل سيرفعُكَ البكاءُ على قتيلِكَ؟
: هل ستحميكَ القبائلُ من دمائِهِ حين
تدخُلَها
وتُسْدِلُ نَعْشَهُ/ كي تحجبا ناراً ستوقظُ
جثَّتَهْ؟
ها أنتَ
تسألُ سيفَهُ المفتوحَ خلفَكَ
حيث يوغِلُ في الإجابهْ.
يرمون جرحَكَ بالذبابِ، فلا تحاولْ مَنْعَهُمْ؛
–أنتَ الذي أعطيتهم مفتاحَ قلعتِكَ الأخيرةِ
وامتشَقْتَ الصَّمت
رايهْ.
–أنت الذي بالدَّمعِ أَطْفَأْتَ السَّنابلَ والتجأْتَ
إلى رمالٍ
فاعتنِقْنِي!
–عشرون كهفاً من زفير الموت تقبعُ في
صدى صوتِكْ.
–ما ضاع غيرُكَ مُذْ تصافحنا جميعاً قرب
ينبوعِ الهواءِ.

-أَمَاتَ غيرك مُذْ تَوَالَدْنَا
على دِينِ انتظارِ المعجزاتْ؟!
: لا تسألوني عن سقوطي
بعدما عَمَّرْتُ أسبوعاً من الضّحكاتِ
والأزهارِ
والمطرِ المراهقِ حول صبّار الصَّبايا
لا تسألوا
عن آخر الدرس الذي أَعطاهُ أُستاذُ السَّرابْ
أَيَّام كنّا...
لا تعتبُوا!
أنا لن أعودَ إلى اللقاءِ بِمَنْ دَعَاني للبكاءِ
المستمرِّ
من النَّشيد إلى الصَّدى.
أَيُقالُ: آخرُ تاجرٍ متألِّهٍ بعد الكسادِ!؛
تمدُّ صوتَكَ فوقها؛
عصفورةٌ في البحرِ تهمسُ عشَّها
وعليكَ تمطرُ منذ أَحكَمْتَ الغيومَ على
مآذنها،
ونِمْتَ
أَزُرْتِ صمتَهُ في الشِّتاءِ؟!
حَمَلْتِ نرجسةً إليه فغافلَتْ يدَكِ الوحولُ!!
بَصَقْتِ فوقَهُ! ما قَصَدْتِ!
بَصَقْتِهِ/ وبكيتِ حتّى أخمدَ الدَّمعَ
احتفاءُ الأرض بِهْ!
.. وَلَسَوْفَ تنسين الثّلوجَ على سفوح

أصابعِهْ
حين المساءُ يردُّ رأسَكِ للدُّوارِ
ويلهثُ الموتى
على أطرافِ ثوبٍ سالَ من ساقيكِ
فوق قصيدةٍ ثَقَبَتْ حياءَ الرّيحْ:
.. وَلِتكتبي شيئاً عن الموتِ اقرئيني
وَلِتُدْرِكي جوعي تعرّي من رماد الناسِ
والأيّامْ.
الأرضُ تخلعُ للفقيرِ إزارَها وتضيءُ في
شفتيهِ...
غُرَّتُها تُراقصُ ثَغْرَهُ الممتدَّ من ريحٍ إلى
جمرٍ إلى
شفةٍ ستنسى كم تعاقبَها الغُزاةُ،
(الآن طاب القتلُ) (يزني بالقصائدِ
.. فارجموهُ، وعَلِّقوها فوق عورتِهِ/ وساماً)
عَقَدَ الدروبَ بخطوةٍ
وكَبا بِظِلِّكِ فاجمعيهِ. صَدَاهُ يدخلُ لَوْنَ
أوراقٍ
ستفطمُها الغصونْ.
غَنَّتْ عجوزٌ دمعَهُ؛
السَّقفُ غيمٌ
والجدارُ الرِّيحْ
البابُ صمتُكَ
حين تُسْهِبُ
يا مَسيحْ...

❑❑❑

يساور عيني
فضاء جديد

شعر: عمر منيب إدلبي

خارجٌ من كُوى اللَّيلِ
أبحثُ عن شرفةٍ من ندى.
كي أرى مطرَ اللهِ جهراً،
فتنكَشِفُ الرّوحُ
أكثرَ من جهةٍ لا تُحَدُّ
وأُمسكُ خيطاً بثوبِ المدى.
خارجٌ من ردايَ،
قديميَ ما حدَّثَ الغيبُ عنّي
وما لا أُريدُ.
ليس لي غير قلبي
وهذي السّماءُ حرامٌ عليَّ
-كما يحكمونَ-
إذن يا سماءُ،
يساورُ عيني فضاءٌ جديدُ.
ما لهذي البلادْ؟
أَحرُسُ النومَ في جفنها
ويسبِّحُ وجهي بحمدِ سنابلها،
فتخبئُ عن أمنياتِ العيالِ
كؤوسَ الحَصادْ.
حَيَّرتني وقد أَرضَعَتْني صغيراً حدائقَهَا،
كيفَ تغلقُ نافذةَ العطرِ
في وجهِ باقة وردي
وتقطفُ رأسَ صبايَ؟
كأنِّي غريبٌ،
ويسرق منّي الخريفُ
الغيومَ التي ظلَّلتني صبيّاً،
فأهربُ من غربتي للذّهول.
حَيَّرَتْني،
كأنّي غريبٌ،
وتسكنُ قلبي مدينةُ رملٍ،
أُلاحقُ فيها الشَّوارعَ
لستُ أُحبُّ المفارقَ

حينَ تُمارسُ حِنكَتَها في التَّشَابهِ
حتّى يضيقَ بوجهي احتمالُ الوصولْ.
هل غريبٌ أنا
أم قُراها تشيخُ ويغزو بيادِرَهَا الشَّيبُ؟
لا،
لن أقولَ قُراها تضيقُ
على نخلةٍ من رؤايَ،
غريبٌ إذن،
وغريبٌ لأنَّ السَّرابَ
أَشَدُّ اتّساعاً من العينِ،
أَمكَرُ من إخوةٍ ورَّثوا طيبتي البئرَ
بعد اقترافِ القميصِ،
غريبٌ لأنَّ البلادَ
أَشَدُّ التباساً عليَّ من البئرِ،
والأصدقاءُ أراهمْ
كما لا أريدُ.
إن يكن للسماءِ صدى صوتهم
والبلادُ حرامٌ عليَّ
-كما يحكمونَ-
يساوِرُ عيني فضاءٌ جديدُ.
أيُّ أرضٍ ستمسي أنا
لو أُحبُّ؟
تَمدُّ أصابعَها لشفاهي
كما لو تقولُ:
العتابُ يطولْ.

كمْ يُغيِّرُ دمعي شوارعَهُ السُّودَ
ينحتُ ربَّاً من الصَّبرِ
يأكلهُ ثمَّ ينحتُ
ثُمَّ..
أما آنَ للبابِ
أن يتعرَّفَ بي مرةً
من كثيرِ وقوفي
ويمنحَ صبري الدّخولْ؟
أيُّ أَرضٍ ستكملُ بي دورةَ الوقتِ
كي أتركَ النَّومَ فوقَ سريري،
وأوقنَ أنَّ النَّهارَ مسلَّمةٌ
والفصولَ حقيقيَّةٌ
والرَّبيعَ يعودُ؟
أي بردٍ أرواغُ؟
كلُ الفصولِ التي ابتكروها
جليدٌ.. جَليدٌ
كم أنا واحدٌ لم أجد ليَ سرباً
يساورُ جنحي دَفءٌ جديدُ.
لا أقلَّ من الدّمعِ يجمعُنا،
ما هوَ السِّرُّ
كي يترصَّدَني من أُحبُّ
بألسنةٍ لا تجيدُ الحياءْ؟
من ضفائرِ غيمٍ كما الثَّلجِ
من ماءِ كوثرِهِ العسليِّ
اصطفى الغيبُ قلبي،

وها إِنَّني
كُلَّما اتَّسَعَتْ حولَ جذعي الدَّاوئرُ
أرسُبُ أكثرَ من أي يومٍ مضى
قُربَ فوضى ذهوليَ
أرسبُ أكثرَ من أي حزنٍ مضى
في سحيق البكاءْ،
من سكونٍ جليلٍ
كما قمر لا يغني
لئّلا يحسَّ بهِ عاشقانِ
تعلمت فاتحة الشعراءِ،
وها إِنَّنِي طاعنٌ بالصَّفيرِ
ولم أنتظرْ بَعْدُ قربَ المحطَّةِ
غيرَ ثلاثينَ وَهْمَاً
كأنَّ المحطَّاتِ قَبْلي
تُسَرِّبُ ما أشتهيهِ من الأصدقاءْ.
لا أَقَلَّ من الخبزِ يجمعُنَا
أعرفُ الآنَ كم عاجزٌ حبرُ شِعري،
أرى لغتي لا تفكُّ الأنينَ
ولمْ تَمْحُ أُمَيَّةَ الصَّوتِ
كي أستطيعَ النِّداءْ.
شِعْرُ !!
كنْ ليَ وحياً
لأخْرجَ يَثْربَ ثانيةً
عن مدارِ القبائلِ والأولياءْ.
شعر !!

كان ليَ ناراً
ألوذُ بقنديلكَ المستطيلِ
إلى خصبِ روحي،
إذا أَنتَ لم تنسكبْ في يديَّ
فمن أين آتي بوجهي المطيرِ
وجسرُ الغيومِ ترنَّحَ تحتي؟
قديميَ زَخَّةُ صمتٍ ثقيلٍ
ومسرى نشيديَ حلمٌ بعيدُ.
إن يكنْ للسّكوتِ صدى صوتِهِمْ
والغناءُ حرامٌ عليَّ
يساور شعري كلامٌ جديدُ.
لم أَمُتْ بَعْدُ
حتَّى يلاحقَني عدمي
وتفتش روحيَ عن هيئةٍ للحلولْ.
لم أمت بعدُ
كلُّ العصافيرِ تحفظُ وِرْدِيَ
عن ظهرِ قلبٍ
وخطوتُها في هُيَامي تَطولْ.
لم أمت غير أنّي
أرى قريتي الآنَ
تنسلُّ من صوفِ ثوبيَ
خيطاً فخيطاً
بأيدي الجنودِ
فكيف إذن
لا أرى الموتَ أعمقَ معنىً

من الحبِّ
في ملكوتِ المحيطِ
الخليجْ؟
كلُّ هذي الحياةِ
وشاهدتي وِلَدتْ قبلَ ثوبِ الطفولةِ
قبل ابتسامةِ أُمّي
فكيفَ إذن
لا أكونُ أنا وارثَ الموتِ
حينَ يَهُبُّ عليَّ
الهدوءُ ضجيجْ؟
ربّما لستُ أكثرَ من وارثِ الموتِ
لكنَّنِي لم أمُتْ بَعْدُ
حتَّى يَسُودَ النَّشيجْ.
من يدي يرشحُ العمرُ حزناً
فحزناً
وكلُّ قديميَ مالا أُسَمِّيهِ عُمري
وعمَّا صباحٍ سيصحو الوريدُ.
لو دمائي التي علّمتني الشقائقُ ألوانَها
ستنامُ طويلاً،
سيسكنُ نبضيَ دفقٌ جديدُ
خارجٌ من ردايَ
وأبدأُ من نقطتينِ على سطرِ عمري
أسَميهما:
حلمي.. والمدى.
لا أُريدُ لناعُورةِ اللَّيلِ
أن تَغرفَ الدَّمعَ من نومِهِ
وتسرِّبَهُ لترابِ صبايَ،
بوسعيَ أن لا أَمُرَّ
على وشمِ خولةَ في ظاهرِ الجلدِ
أطلالُها لا تحاورُ صوتي
بغيرِ الصَّدى.
خارجٌ من ردايَ
وليسَ بوسعيَ
أن لا أمرِّرَ شِعري
على نبضِ زيتونةٍ
في مهبِّ الأَنينْ.
علّمتني العصافيرُ من لغةِ الصّبحِ
ما سوفَ يكفي
لأطلقَ أجنحةَ الأغنياتِ إلى آخرِ الوَردِ
كيف بوسعيَ أن أدَّعي الشَّمسَ زنزانةً
والهواءَ سجينْ.
لَمْ تعِدنِي السَّفينةُ يوماً بشطٍّ
ولكنَّني لا أمَلُّ مِنَ الرِّيحِ
والرِّيحُ نَدَّابةٌ
ضيَّعتْ عمرَها بالعويلِ
ستجري وَلَو بعدَ حينٍ
كما أميناتُ شراعي تريدُ.
لمْ يَعِدْنِي السُّكونُ بشيءٍ
ولكنَّني لا أمَلُّ من الصَّمتِ
عيني ستُخرجُ سبعَ سنابلَ،

في كلِّ سنبلةٍ
أبجديَّةُ صوتٍ نديٍّ
يطوفُ على راحتيهِ الوجودُ.
علّمتني العصافيرُ
أنَّ قديميَ ما أَوَّلَ الغيبُ عنّي
وَمَا مَلَّ عُمْريَ مِنْهُ وَمِنِّي

فَأَيُّ قديمٍ سيُبقي الجديدُ؟
كانَ ما كانَ
لكنّني خارجٌ من ردايَ
لأنِّي إذا مَلَّ قلبيَ مِتُّ
يُساوِرُ أحلامَ عِشقي الخُلودُ.

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أنـاشيد المدن الريفيـة

شعر...خالد السلامـة

عالم القصة

❐❐

المصيف

قصة: د.محمد أحمد معلاّ

في المقعد صدد النافذة جلست، كنت متعباً يثقل جفنيّ بعض وسن، أخذت أنظر إلى الدواء الذي وضعته أخت المريضة أمامي، فكرت: إنه دواء مناسب للموت بأقل ألم، ولست مطالباً بأكثر من تعديل الجرعات، لكن يجب أن أضيف لها دواء أي دواء، فالدواء الجديد يحمل للمريض أملاً جديداً، ليكن أقراص فيتامينات لا تضر ولا تنفع، ثمّة تصوّر عام عند الجميع أصحاء ومرضى أنهم يعانون فقر دم، وأن الفيتامينات تنقصهم.. ليكن دواءً رخيص الثمن. أردت ملأ حقل الاسم، سألت: ما اسمها؟.

أجابت أختها التي تقف إلى جانبي: رغد عبد الرحيم.

تردد الاسم في مئذنة ذاكرتي بكل علو.. حيّ حيَّ، وانبثقت للتو حضوراً، لا لم تكن بين ركام أشلاء النسيان، بل كانت هناك بين الورود في شرفة ذاكرتي لم تغادرها أبداً، ارتجفت يدي ولم أستطع رسم اسمها، بت حائراً، من الغريب أني لم أتعرف عليها، نظرت نحوها، كانت مهدمة العافية ذاوية السحنة لقد امتصّ الداء رواءها وأضفى على جلدها الذابل لوناً حائلاً مزرقاً، ما كانت لتستطيع الاضطجاع إلا نصف جالسة نظراً لتراكم السوائل في بطنها، إنها لا تعلم ما كانت بالنسبة لي، لا، لا تعلم.

سألتُ بصوت متألم: ألم تذكرني يا دكتور؟ أنا زوجة صديقك المرحوم الدكتور ماهر أحمد.

فكرت: أتذكرك كيف لا أتذكرك، بسمرتك الناعمة الساحرة، وتقاطيع وجهك الجذاب، وقامتك الرشيقة الناهضة، كيف لا أتذكر بسمتك المشرقة؟

.. نعم أتذكر شكل حركاتك، أتذكر أوّل مرة رأيتك فيها وكنت تقدمين حفل تخرج ابنة أختي، يومها صممت على طلب يدك، وأجهضت مشروع خطبة كاد يكتمل من إحدى زميلاتي، من يومها فرشت كل مصاطب قلبي مخملاً ليلكياً لأوسدك فيه، بتِ المرأة التي أهيم بها وليس لغير طيفها أن

يحل.

قالت: كان المرحوم ماهر يودك كثيراً

فكرت: المرحوم.. لكن متى مات!؟ كنت أمقته من كل نفسي، نعم ذلك اللص الذي سبقني إليك، فخطبك، اختطفك اختطافاً، لكنك لم تغادري قلبي، ولا خلت نفسي منك أبداً، كنا نتصادف، ونتبادل كلمات مجاملة، وأنت معه خطيبته، ولا تعرفين أني أحملك معي بأكثر مما أنت معه.. كان رجلاً سخيفاً مفاخراً.. وتقولين مرحوم..!

قلت: كنت مهاجراً، خمس سنين قضيتها في الإمارات، منذ أقل من عام عدت، لم أسمع بأن الدكتور ماهر توفي – والتفت إلى أختها ربما مبرراً إخفاقي في كتابة اسمها وسألت: لِم أنت مستعجلة؟.

أجابت وعلامات حرج في وجهها: أنا!.. لكن.. معك حق، أفكر بالخروج لشراء بعض الخضار قبل أن تغلق الدكاكين القريبة، لأني لا أستطيع ترك أختي لوحدها أكثر من ربع ساعة.

نظرت إلى ساعتي فكرت: بقي وقت قليل لا يستحق العودة إلى العيادة، سأمضي مباشرة إلى المنزل، قلت: تستطيعين الخروج، اشتري وتخيري على مهلك.. سأبقى هنا ريثما تعودين.

بدا في وجهها استغراب ودهشة، لكنها خرجت من حيرتها سريعاً وقالت: سأكون ممتنةً لك، ماذا تشرب يا دكتور لأحضره قبل أن أخرج؟.. قهوة أم متة؟.

–لا فرق عندي.

–إني حزينة يا دكتور.. حزينة ومحطمة.. ليتك تساعدني!.. قالت المريضة بصوت واهن.

لم أجب، وماذا أستطيع أن أُقدم لها وقد نبذها سوء حظها خارج الدائرة التي يمكن أن تطولها أية مساعدة إنسانية مهما عظمت! إنها تتكلم، لكني أراها جثة، إن الإنذار يضاف إلى المريض في العادة كاحتمال، لكن في حالتها فالاحتمال محقق، مرضها يلغيها ويحل محلها، ولا يمكنني تصورها بمرضها غير جثة ولو أني أسمع صوتها، فهذا لا يغيّر في نظرتي شيئاً.

–تصور يا دكتور تصوّر.. منعوني رؤية ابني.. حبيبي.. ابني ماهر.

وضعتْ أختها المتة أمامي، أمرت ابنتها الصغيرة أن تبقى معنا، إلاَّ أن الطفلة نظرت إليَّ بارتياب وعدم رضى وفرت تلوذ بأذيال أمها.

–ماهر!.. لكنه اسم زوجك! –قلتُ بجفاء.

–سميته على اسم أبيه.. أأقل من أن يحمل اسم أبيه؟ لقد منعوني من رؤيته رغم المحامين والقضاة والوساطات.. إنني أتحرق حتى الموت لرؤيته.. أعطي كل حياتي مقابل أن يتركوني أراه ساعة.

أخذت تنتحب، التفت إليها! لكم أحببت عينيها الواسعتين! لكم تمنيت من أجل عينيها أن يكون

معظم الوجه عينين، لكم حلمت بتينك الياقوتتين في وجهها بنورهما الغزير!.. لكن وما بقي منهما سوى انطفاء في قاع محجرين خراب؟.

عكفتُ على كأس المتة، رحت أحدّق في أشعة الأصيل، كان كل شيء باهتاً بائساً مكسوراً، ونحيبها يتخامد في الصمت، لقد سقطت إلى حضيض نفسها، سألت: لكن.. كيف.. كيف حدث ومات؟.

وفكرت: إنني رجل فقط فعلاً، أما كان باستطاعتي أن أقول لها: كيف مات صديقي الدكتور.. أو على الأقل كيف مات المرحوم؟.. ثم لِم تطوعت لمناطرتها؟

أجابت: حدث كل شيء كضربة صاعقة يا دكتور.. آه لهفي عليك يا ماهر.. لهفي على نفسي كم كنا سعيدين!.

أحسست بضيق، لهفتها على ماهر!؟ كان سطحياً وسخيفاً ومهزاراً بقدر ما كان معافى بدناً، كنت أتقدمه ثلاث سنين في كلية الطب، عرفته في السكن الجامعي وكان يعترضنا ليروي لنا آخر النكات السياسية، تلك الأيام لم يكن قد نشأ بيننا كراهية من أي نوع، تلك الأيام كنت أضحك من تفاهته.

استأنفتْ: لم أنس ماهر يا دكتور لا لم أنسه، ما زلت أقرأه كل يوم في دفتر قلبي ووظيفة حبيبة أكتبه، ما زال نغمة تتردد على أوتار القلب، إنه أغنيتي التي غنيتها على الدوام وكلما كررتها أكثر صار ولعي بها أكبر، أتلفت حولي في الصباح، أتلفت حولي في المساء، فأراه مُحْدِقاً بي يحدِّق، وفي عينيه تهاويل الأسى وعلى شفتيه زبد..

صوتها ضعيف حاد الجرس يكاد يتقطع، أنا لا أعرف أي انفعال عميق اعتمل في نفسي، إنها ترثيه.. ترثي ذلك الذي سرقها مني بأجمل الكلمات، وصدري يضيق، سحبت سيجارة أشعلتها، قلتُ أيزعجك أن أُدخن؟ لا لم تسمع، من الخير أنها لم تسمع، أعرف أن الدخان يؤذي كل الأحياء لكن لن يؤذيها ما دامت على أهبة أن تكون جثة، دخان سيجارتي يتقاطر راحلاً من النافذة، والحزن يترسب، وخيوط الشمس تبدو متوذمة وكأنها من صمغ، إنني منزعج.. منزَعج من نفسي.. لأي غاية بقيت؟.. لا ليس رأفة.. بل فضول محض، حب استطلاع كريه.

أضافت: كلانا كان شرهاً للحياة، كانت شهيتنا مفتوحة لا تشبع، كنا سعيدين جداً، عام ونصف قضيناها يداً بيد، زمن غائب اكتشفناه، كنا نعيشه جنا شهد ورحيق رغائب، بكل جوارحنا كنا نعيشه، فساتين كثيرة اشتريتها، وكان ماهر مدمناً على شراء أزواج الأحذية، ولم نتساءل متى يتاح لنا لبس كل هذا الجديد الذي نشتريه! كنا مجنونين فعلاً، لا نفكر لأبعد من آخر الشهر، سقفنا بالإيجار، وسيارة البك أب اشتريناها قرضاً، وكنا نضحك ونضحك من جنوننا ونحن نريد نهب المستقبل قبل وصوله، نستعجله لنعيشه.. نريده كله الآن.. الآن.. كنا سعيدين بما لا يُقاس..

فكرت بحنق: وكانت حياتي أسىً وقهراً بسببك.. يا إلهي عذاب يعصر صدرها، وبطنها مترع

بانصباب قاتل، إنها في المحطة الأخيرة، وفي انتظار رحلتها الأخيرة التي لا عودة منها، لكنها تشغل نفسها باجترار ذكرى سعادة ضاعت للأبد!.

استأنفت: أنا لا أعرف لِم نحن النساء غبيات! نحب الدلال شأن الأطفال، نشتق من سبب بسيط مشكلة، لقد عاتبني ماهر على تنصلي مما تفاهمنا عليه، لقد اتفقنا ألا ننجب حتى يناهز زواجنا العامين، فأكدت بأني التزمت ووفيت، وأن الإنجاب يعني نهاية الحمل لا بدايته، كنت حاملاً في شهري الثاني بعد سنة ونصف من زواجنا، أجل كان عتابه رقيقاً فيه لون من فرح بل ويشي برضى وفخر، وكان ردي قاسياً فيه كثير من مبالغة وغرور، نعم كنت أتدلل ولسخفي تصنعت تأثراً كمن جُرحت في لب كرامتها، واعتصمت بصمت متحفظ كمن يسكت على إهانة، لكن لو نُزعت القشرة اللونية التي تغطي بشرة وجهي وأنا أتصنع هيئة المظلومة لظهر تحتها ابتسامة، أنا لا أقول خبيثة إنما فيها الكثير من مكر وتلذذ، أنا لا أفهم لِم نحن النساء هكذا! لا أفهم!.

فكرت: أنا أفهم، إنه التفاعل الطبيعي في جزئيات الجبلة الأنثوية السوية، ولا فائدة من أية محاولة تعقيم، توجد سخافات لا يقتلها أي صاد مهما بلغ من القوة، ولئن أفلح في أذيتها فهو غير فعال في إبادتها، وسريعاً ما تسترد قدرتها على التكاثر، لكني أظنُّ أن معظم الرونق الأُنثوي يكمن في هذا السخف، وذلك السخيف يستحق، بل يستحق عقاباً أكبر، من يجني العسل فعليه تحمل لسع النحل أأقل منها!.

أضافت: في اليوم الثاني فوجئت إذ دخل ماهر مكتبي، كان وجهه متهللاً يطفح سروراً، هتف بفرح لا يعرف صفاءه غير الأطفال: رغد! لقد قُبلت ومطلع الشهر القادم أبدأ الاختصاص.. سأكون جراحاً ممتازاً.

أخذت تبكي، وكنت أفكر، أجل إنه سطحي فعلاً ليصلح حلاقاً، يصلح للتقنية لا للعلم، يصلح للتفكير بيده لا برأسه، كدت أصرخ بها: كفى أيتها الخائنة! كنت أحلك مصاطب روحي وكنتِ معه هدماً يلبس..

استأنفت: نهضت نحوه يا دكتور.. عانقته وأنا أصيح مبروك.. مبروك يا حبيبي، نعم كان سروري عظيماً إلى درجة أني بكيت، نعم نسيت تحفظي، لأننا كنا ننتظر بفارغ الصبر نتيجة المقابلة التي أجراها في الوزارة منذ ما يقرب الشهرين، ثم قال: اليوم خميس، يجب أن نذهب، لنحتفل بالمناسبة.

وسألته: لكن إلى أين؟.

أجاب: إلى المصيف طبعاً.

أجل في ذلك المصيف بدأنا حياتنا الزوجية، هناك بدأنا شهر العسل، كان ماهر الشهم المسكين يريد تبييض صفحته معي، لقد أوهمته أنه مذنب من جرّاء ذلك العتاب الرقيق، وبعد القيلولة في الفندق الصغير رحنا نتمشى في الطريق في الجهة الأخرى غير المأهولة من

المصيف، كان الطريق عريضاً معبداً في أسفل الغابة المكتظة بأشجار السنديان والبلوط والزعرور البريّ، وتحت الطريق أجمات متفرقة من شجر، ثم تمتد مدرجات حقول قاحلة ترتفع لتنتهي عند قمة التل في أقصى الأُفق الشرقي بلطخة مسودة من شجر، كان ماهر يتكلم ويضحك، لم يتعلم ماهر أن يتحدث بصوت منخفض أبداً، كان الجو رائقاً ولونه ميّال للحزن، وفي ضوء الشمس صفرة خفيفة، كنا في المصيف ولم يكن الوقت صيفاً، أنا لا أعلم يا دكتور لِم باغتني ذلك الشعور المرعب بالوحشة رغم أن ماهر إلى جانبي، وكأن الطريق مسكون بوحشة قاتلة ما إن وطئته حتى تسربت إليّ، نعم كنت أبتسم كيلا يظهر انقباضي، ما كنت أريد أن أفسد فرح ماهر.. وفجأة توقف ماهر.. توقف مبتسماً غمز لي بعينيه ثم قفز تحت الطريق، يقصد فسحة بشكل باحة تحيطها الأغصان، ماهر وقف على مدخل الباحة وقال: جميل الارتماء في أحضان الطبيعة بين زغابات هذا المكان، إنه متكأُنا أتذكرين؟. ـصمتت وكأنها تطرح من حديثها مالا يجب أن يُقال.

أحسست بحقد، بدأ يشوب حديثها مواربة وتشويه وقائع، إنها تخفي عني، تموه خيانتها، أشعلت سيجارة أخرى، يبدو أن كل ذكرياتها الغالية تشعل فيّ غيرة وحقداً وغبناً، لِمَ أنا هنا أنصت إليها لِمَ..!.

قالت: وبدل أن أصرخ فيه بكل صوتي ماهر! اصعد.. اصعد فوراً.. بدل هذا تصنعت عدم الاكتراث وقلت: غايتك واضحة لا تتعب نفسك.

وقال ونظراته متوسلة: هيا اقفزي فالحمل ليس بمرض.

وبدل أن أصرخ فيه من أعماق روحي: ماهر.. اصعد فوراً.. فوراً.. بدل هذا قلبت شفتي وقلت: أنا لا تستهويني الأطعمة الشاذة خاصة في أعور أمعاء هذا العالم أيُّها الطبيب.

فأجابني: كأنك لست من العالم القديم، وليس بك شهوات الوحام..

وبدل أن أصرخ فيه من آخر ذرة في روحي: ماهر اهرب إليّ، اهرب إليّ فوراً.. بدل هذا.. لا أعرف يا دكتور لِم كل شيء حولي تفاقم وتغيّر.. أتستطيع أن تتصور كيف تستولي قبضة الشيطان في لحظة على كل شيء.. أتستطيع!.

أخذت تنشج، وكنت أتصور، نعم أستطيع أن أتصوّر دون أدنى صعوبة، لقد قصد البقعة التي آويا إليها مرة في شهر العسل، إني أحذر ما قال لها بقليل من الخطأ، لأني طبيب مثله، مثله لا، بل أفضل منه، ومفردات اللغة كالطعام ترسخها العادة، لا بد أن هتف لها قبل أن يقفز، ولو لم تعترف بذلك:خمّاجة يرقات حبك وقد تفشت في كل أنسجتي، هيا انزلي.

وبعد أن قفز أخذ بتأملها ترفع قامتها في مدار الفتون، تقف على حافة الطريق ناهضة مبتسمة وكأنها ممثلة إغراء أمام عدسات تصوير، طبعاً هي في أول الحمل، وحمل البكر بهي جداً، فيه صلابة، فيه كبرياء يضاعف جمالها ويزيد على أنوثتها أنوثة، فقال يدعوها ويستجديها: شوقي إليك

شديد الفوعة يا رغد.. هيّا لننعم بتفاعل الذكريات.

أجل إني أفهم! لكن المغامرات غير المحسوبة تؤدي إلى نهايات تعيسة ما دامت البيئة لم تطهر من الفضوليين، هناك اعتبارات أساسية يجب الأخذ بها، من يشعل الوضوح الباهر في قلب غابة الغموض فلقد أباح الجاذبية، وكل الأعين تشعر بحقها في التزود بنظرة، أباحها الحقير للأعين، وكنت أوسدها رموش قلبي! وهل أسكنت مصاطب قلبي إلاها! وكانت معه.. نعم كانت معه وأنا أُهيم بها.. يا للمرأة الخائنة!

قالت: رأيت الأُفق يرتعش هلعاً، وحشرجة في المدى، لا أعلم كيف جسّت أصابع إدراكي نبض الكارثة، كان الأمر مرعباً للغاية.. ألم أقل لك أن قبضة الشيطان استولت.. أتستطيع أن تتصور ذلك؟!.

قاطعتها وقد استشاط غضبي: نعم أتصوّر، بهتت الشمس وتآكلت حوافها، وهمود أخذ المدى وكأن هراوة سحقت الرأس، وانبثّ إغماء في الفراغ، وانكمش المكان وتعطل الهواء، وبقع الغيوم تقرحت وتميع قاعها وامتلأ مصلاً أصفر وصديداً قذراً مخضراً، وكل شيء جلس القرفصاء في مكانه ينفث دمه، يتلقفه براحتيه ويحتسبه، وتحوّلت الأشكال بلمحة عين إلى تلف، وبدا الجو متوفزاً على أهبة العطاس، واعترى الوجوم الزمان، وغبار ذري تفشى في المكان، وفواق أخذ بالأحشاء، وتشنج الأفق وتكزز وأخذ يصر صريراً، ويعاني زراقاً وزلة واختناقاً.. أعرف، هو السطام.. الشاهوق.. قبضة الشيطان.. وجسد هناك معلق من رجليه يسلخ ويتأرجح في العراء، أتصور كل هذا.. وماذا بعد؟–قلتُ صارخاً.

أجابت بإذعان وهي تنتحب: صدقت هذا ما حدث، كان شيئاً رهيباً يا دكتور.

وصرخت محتداً: وكنتما معاً متضامين خارج إيقاع الوجوه، ففاجأتكما شلة زعران، وهب زوجك يدافع، فغرسوا ألف سكين في صدره.. لا بد للنزوات من ثمن.. وثمن الخيانة لا بد أن يدفع.. لم نزلت إليه لِم أيتها ال!.

كنت أصرخ، وكنت حانقاً أرتجف، أزفر أنفاسي والغيظ يخنقني.. وكنت أنظر إليها وكانت مجرد جثة ناطقة، بقايا حياة ترتعد وترتعد.

قالت بذهول محتجة: لكن.. لا لِم يحدث، لم يحدث ما تقول ولا أنا نزلت إليه.

اشتدّ صراخي واشتد بكاؤها: إذاً هاجموك في الطريق.. لماذا.. لماذا ذهبت معه في ذلك الطريق!.

–لكن من هاجمني؟.. أنا لا أفهم عمّا تتحدث..

صمت واعتراني الخجل، إنني رجل سافل ولئيم، بأي حق أصرخ بهذه المرأة المتصدعة تحت ضربات المرض؟ لا لم تكن زوجتي لأحاسبها رغم الحب الكبير الذي كننته لها وطبعاً دون علمها، كانت زوجته هو، وحقهما أن يتآلفا ويتمتعا، دائماً أخفقت في تجريمه، كلانا أحبها، وما كانت صلة

بينـي وبينـه لأعـرف مشـاعره أو يعـرف مشـاعري، أمـا هـو فقـد سـبق إليهـا، وأمـا أنـا فقـد احتفظت بحبي لها ورسخت كرهي لـه، نعم هناك عواطف تـأبى أن تُعَقْلَن، أعرف وجود الماء في الغيوم لكن من الصعب رؤية القطرات، لكني وكأني أراها.. أيعقل أن تستبد بي الحماقة إلى درجة أن أغار على امرأة من زوجها.. أيعقل! وفوق هذا ميت!! لِم أصرخ بهذا المفجوعة بدل التعاطف معها.. لِم!؟.

قلت بصوت خفيض أقرب إلى الاعتذار:.. كيف حدث إذاً؟.

صوت رهيب نفخ خشناً في الغابة، سقطتُ ممدة في عرض الطريق وأخذ الكابوس يتوالد كوابيس، وحش ينطلق راكضاً من حيث يقف ماهر وما إن يصل لطخة الأشجار أقصى الأفق الشرقي حتى يهر هريراً مفزعاً ويسقط ميتاً لينطلق آخر، وهكذا دواليك.

كادت أعصابي تثور من جديد، قلت: لكن ما الذي حدث تماماً؟ أنا لا يعجبني تقطيع الزمن، الفكر المرتب ضروري كتعاقب الصور، من أسقطك.. ماذا حدث حتى سقطتِ؟.

ذلك الوحش.. ذلك الوحش كانت كل حروف المأساة في أنيابه، أهو كلب أم ثعلب أم ذئب لم أتبين، كالقذيفة المنطلقة صدم وجه ماهر، وكان ماهر يدفعه محاولاً التخلص منه، رأيتهما ككتلتين فائرتين بالغضب تتعاركان، لحظتئذ من ذهولي سقطت.

فكرت باستغراب: ما كنت أتصور أن هذا ما حدث.. إطلاقاً ما كنت أتصور!

استأنفت: حين تنبهت وكان ماهر يهزني بعنف، قال قومي فوراً لا وقت عندي لأفقده، أنهضني، يا إلهي! مشوهاً، وفي صدغه الأيمن فوهة من لحم ممزق ودم، تمنيت أن أسقط من جديد لكن صوت ماهر الحازم جعلني أتماسك، وجرني جراً إلى الفندق، أخذ يغسل جرحه بالماء والصابون، أردت أن أُساعده في غسل جرحه لكنه نهرني وأمرني بالابتعاد، قال والخوف يرن في صوته: لا بد أنه وحش مسعور..!.

قلت: سأجلب لك من السيارة شاشاً تضمده؟.

صرخ بي قائلاً: لا، أنت لا تفهمين.

لم نجد سيارة أجرة فأخذنا سيارتنا وراح ماهر بأقصى سرعة وكأنه يهرب تحت رصاص عدو، في المركز غسلوا جرحه من جديد، ثم خضبوا مكان العضة بالمصل وأعطوه لقاحاً، لكنهم تركوا جرحه مفتوحاً، ولم يستطع ماهر أن يؤكد نوع الوحش الذي هاجمه.

يا حسرتي عليه.. كان دائماً يقول إن القدر مادة وراثية مدونة في حموض نووية تستنسخ نفسها لا غير، سكري، ضغط، أمراض قلب، صرع، شحوم، كلها وراثة هذا هو القدر.. وما كان يخطر للمسكين أن القدر يمكن أن يكمن أيضاً في أنياب وحش.

أخذت تنتحب، وأخذت سيجارة أشعلتها، اللحظة بيننا تتورم وتتوتر، ما علق في سياج ذاكرتي

من ملامح ذلك الرجل تضلله عواطفي بألوان بغيضة سوداء، إنه لا يستحق البكاء، ومع هذا تبكيه أمامي بدموع غزار، أصبحت مدركاً أن المرأة وحدها تبكي من لا يستحق البكاء، وحدها المرأة تهب منحاً مجانية لمن لا يستحقها، وأنا..! ماذا عني؟ أنا الذي يدخن بشره ولا يأسف على نفسه، أنا الذي يحرص أشد الحرص على المريض ويضن على نفسه ببعض اهتمام، وكأن حياتي لا قيمة لها ولا اعتبار، أنا الذي أرى هؤلاء المهتمين بإطالة حياتهم والحفاظ على لياقة أبدانهم وليس لحياتهم معنى غير استهلاك الطعام، هؤلاء الأعشاب التي تطمح أن تكون أشجاراً دون مبرر غير حب الذات، هؤلاء يجدون نساء تبكيهم.. وأنا! لا لن تبكيني امرأة لأنه سرق مني المرأة التي كانت ربما ستبكيني.

أضافت: ركن ماهر في البيت، ذلك الجرح المفتوح، ذلك الجرح الذي لم يقطب، كان تعبيراً صريحاً لا التواء فيه بأن التسوية النهائية مؤجلة، وأن شيئاً مرعباً يمكن أن ينمو خلسة ويتراكم خافتاً خلف شفاه الجرح لينفجر مأساة مروعة، وهذا ما حدث.. للأسف هذا ما حدث! في الأيام الأولى كان ماهر متفائلاً، وكان عاكفاً يقرأ عن الداء، وكان يضرب ويطرح ويحسب ويضع التوقعات، كان ما إن أعود من عملي حتى يندفع يشرح لي بحماس خلاصة ما قرأ، وكأنه نسي أني مدرسة لغة عربية ولست طبيبة مثله، كان يقول: لاحظي يا رغد، الحمة تبقى في مكان العضة أربعة أيام، تتكاثر وتتكاثر، إنها كقطار متوقف في محطة يصفر ويصفر ليجتمع إليه أكبر عدد من الجنود الأعداء، ثم ينطلق ولا يستطيع التقدم إلا على سكة خاصة، خط سيره الوحيد مسار الأعصاب، يتقدم مليمتراً واحداً في الساعة، أتظنين أنها سرعة بطيئة! لا أبداً، ليتها أبطأ وأبطأ، لا تنسي أن العضة في وجهي والمكان من دماغي قريب، الآن حياتي تتوقف على سباق سرعة، بين حمتين، بل وحشين مجهريين من نفس الفصيلة، وحش العضة، ووحش آخر ثبتناه ونزعنا أنيابه ودربناه على السرعة وجعلناه صديقنا، أقصد وحش اللقاح، أيهما يسبق إلى دماغي يمنع الآخر الاقتراب.

وكنت أحتج دافعة توقعه فأقول: إنك تبالغ كثيراً يا ماهر، تتكلم وكأنك مصاب فعلاً، مئات تعضهم الكلاب الشاردة والوحوش ولا يصابون، ثم إنك أخذت لقاحاً.. ألا يكفي هذا للاطمئنان؟.

وكان يرد بشيء من رجاء: كان الجرح عميقاً ومتهتكاً لكن تنظيفه كان جيداً والغسل الجيد يعادل اللقاح في جدواه لأنه يقلل عدد الحمات، والمصل أيضاً يعيقها ويؤخر تكاثرها، أما اللقاح فيحتاج عشرة أيام ليجعل جسدي يشكل أضداداً، وعشرة أيام إلى عشرين يوماً أخر لأحظى بالمناعة، أي أني لن أطمئن حقيقة إلا بعد مضي شهر كامل من اللقاح.

وكنت أفنّد: كفاك أوهاماً، لن يحدث لك شيء، من رأيي أن تذهب وتقطب هذا الجرح لئلا يترك تشوهاً كبيراً.

وكان يضحك ويقول: من ناحية التشوه لا تهتمي، سأجري جراحة تجميل، المهم الآن أن أنفد ولا أصاب.

لم يكن ماهر يسمح لي بالاقتراب منه كثيراً أثناء الحديث، ولا هو نام في نفس الغرفة التي أنام فيها منذ لحظة العضة، صحيح أن ماهر لم يفقد فرحه إلاّ أنه لم يعد يتكلم في صباحه أو مسائه إلا عن داء الكلب، حتى كان ذلك اليوم! اليوم الخامس عشر بعد العضة، نهض وراح نحو المرآة كما يفعل كل صباح عقب النهوض ليطمئن على الجرح قال: رغد! كأن عيني اليسرى صغرت وصغر رأسي أيضاً.

ضحكت وقلت أرى رأسك بحجمه وعينك أيضاً، وهل يصغّر داء الكلب الرأس!.

قال: لا.

قلت: إذاً هو الوهم.. إنك تتوهم أيؤلمك شيء؟.

قال: لا.. لكني مكدر معكر المزاج، ثم وكأن في حنجرتي لقمة لا تبلع.. وأشعر في مكان العضة بانزعاج غامض لا أعرف.

قلت: لا تفكر يا ماهر بالله عليك، التفكير وحده مرض.

قال باستسلام: معك حق.

في تلك اللحظة رن الجرس، فأخذت ماهر رجفة غريبة، غدا كطفل استولى عليه الخوف، فتحت الباب كان بائع الحليب، أغلقت الباب وعدت، سألته: لكن ما بك يا حبيبي لِم ارتجفت؟.

قال: لا أعرف.

أعترف، أن الخوف داخلني حينئذ، لكن ليس من الداء، لأني لم أكن أتصور حدوثه، إنما من انهيار عصبي يصيب ماهر، سآخذ إجازة وأبقى معك، لكنه رفض، رفض بشدة، وقال: حين أحتاجك أتلفن.

عند عودتي ظهراً لم أجد ماهر، كنت كالمجنونة أبحث عه في حجرات البيت، ثم جلست أبكي وأتساءل: أين يمكن أن يكون قد ذهب؟ ولم ألبث على هذه الحالة إلا قليلاً حتى رن الهاتف وأبلغتني الممرضة أن الدكتور ماهر في قسم الحجر.

طرت إلى هناك، لم تستطع الممرضة إيقافي فدخلت، لا زالت صورته في نفسي وكأني أراه الآن في السرير يرقد متكئاً بأسى منكمشاً كعنكبوت، انتبه لوصولي، كنت أريد عناقه مواساته، إلا أنه منعني الاقتراب بإشارة صارمة من يده.

سألته وفي صوتي بكاء: ماذا حدث يا ماهر قل ماذا حدث؟ ما يؤلمك؟.

وسبقته الممرضة في الإجابة: التهاب حنجرة بسيط وسيخرج عندما يتحسن.

ماهر الذي كان شعلة فرح كان منطفئاً منحسراً، قال بهدوء: رغد، أنا طبيب، ولا تخدعني الآمال الكاذبة، أرى أن أوّل بوادر المرض قد حلّت، ومتى بدأ المرض فنهايته الموت حتماً، لم تشف حالة واحدة منذ ما قبل سقراط حتى الآن، لا أريدك أن تدخلي هذه الغرفة إطلاقاً، أما أن تريني

فتستطيعين من خلال زجاج الباب، هذا يكفي.

صرخت باكية: لكن لماذا.. لماذا؟.

أجاب: الأمر لا يقبل المساومة، أظن أني لن أؤذيك مهما بلغ مني الضيق والهياج.. لكن لا أحد يعلم والغريق لا يعي ما يصنع لحظة اختناقه.. من فضلك اخرجي، علّ وعسى يكون الأمر على غير ما أتصوره..

رجتني الممرضة أن أخرج، وقادتني إلى رئيس المركز، وكنت أعرفه، لكم رأيناه يمشي على الشاطئ وحيداً، وكان ماهر يرفع له يده محيياً كلما صادفناه، سألته: لِم وضعت زوجي يا دكتور في الحجر؟.

أجاب: زيادة حرص، للمراقبة.

قلت: لكن لِم منعت زيارتي له؟.

أجاب أنا لم أمنع زيارتك ولا زيارة غيرك له، فقط منعت المصافحة، لم يصل الأمر لمنع الزيارات.

وهل سيصل الأمر لمنع الزيارات؟.

إن شاء الله لن يحدث.

قلت وقد تبينت في صوته ما دفعني إلى الارتياب: دكتور أريد الصراحة.. الصراحة، أهناك احتمال في أن يكون مصاباً؟.

صمت، كان في عينيه حزن قديم، قال: الحقيقة لا أعرف ماذا عليّ قوله، إن شاء الله لن تكون أعراض بدأ الداء، لا بد من الانتظار ليتضح الأمر.

لكن ماهر أخذ المصل واللقاح؟ ألا يعني هذا شيئاً؟ أم مجرد أمان كاذب تعطونه للمعضوض؟.

أجاب بشيء من إحراج: الأمر أعقد مما تتصورين، كيف أشرح لك؟ الإصابة قبل الشهر لا تعتبر فشلاً للقاح، إنما لشدة فوعة الحمات وعددها الكبير نظراً لسعة الجرح وعمقه وقربه وتدني مقاومة المريض.. عوامل كثيرة تدخل في الحسبان!.

والآن ماذا نفعل؟ كل ما قلته لا يهمني.. لا يهمني في شيء، شفاء زوجي ما يهمني.

والله نحن نعالج بما نستطيع والباقي على الله.

–وهل له أمل في الشفاء إن كان قد بدأ المرض؟.

–ولا تقنطوا من رحمة الله.

–آخذه إلى أي مكان؟.

–خذيه إلى باريس، نيويورك أو إلى أي مكان الأمر ذاته، علاج ولا أمل.

أحسست بحقد عليه وعلى العالم وعلى كل الأطباء، وماذا يفعل هؤلاء.. وما جدوى هذه المرايل البـيض؟ داء بقـدم التـراب والوحـوش والكـلاب ولـم يكتشـفوا لــه علاجـاً مجـدياً!؟ ومــا تهمنــي الأقمار الصناعية وعروض الأزياء وملكات وعابرات القارات ومباريات الرياضة؟ ما يهمني زوجي حبيبي! ما يهمني الكائن الآخر الذي يتحرك في أحشائي!

لا لم أصدق.. لم أصدق أن ماهر صار برسم الموت، لقد اعترف رئيس المركز لأبي ماهر بما لم يعترف به لي: أكد له أنها أعراض الداء لا شك، وأن الموت يحدث عادة بعد أسبوع من بدأ الأعراض، لكن الذي حدث لم يكن كذلك، في اليوم الثالث من مكوثه في الحجر كنت أدخل باب المحجر، سمعت صراخاً وتحطيماً، والممرضات يبعدن بعض الزوار من أقرباء ماهر المتواجدين في الممر، لكني تقدمت متسللة، أردت أن أعرف كل تفاصيل ما يحدث، ورأيته.. يا إلهي.. لا ليس هذا ماهر الذي أعرفه، كان يلقي بكل ما يطال ويركل بيديه ورجليه الباب محاولاً تحطيمه، والعرق يكفن جبينه والزبد على شفتيه، نعم ساعتها صدقت أنه بات كالوحش الذي هاجمه، وكم بكيت وبكيت، أبعدوني عنوة، وبعد ساعتين رأيته، كان هادئاً راقداً كفرخ سقط من عشه فتحطم، لم أترك المحجر حتى ساعة متأخرة، لكن في الصباح الباكر رن الهاتف، وأبلغوني بأن ماهر قد مات.

أخذت تبكي، وكنت أفكر: لا يستبعد أن تتوافق السعادة والموت، لا يستبعد أن تحضر الكلاب في مقامات الحب، فالمصيف يؤمه الأغنياء كما تؤمه الكلاب الشاردة والعرسان لقضاء شهر العسل والأزواج لتفاعل الذكرى وفض الخلافات، الحياة هكذا، الحياة مشيمة، والمكان رحم صغير، في الرحم المغلق للعدم، كلنا أجنة، عناقيد أجنة لا حصر لها، لن تكتمل ولن يقيض لها أن تولد، كلنا نسبح في سائل الفناء طوال وجودنا دون أن نعلم.

سميت ابنه على اسمه يا دكتور، أردت أن أنذر نفسي لتربيته، نويت البقاء في بيتي المستأجر فأصر أهله أن أعيش في غرفة معهم، وبدأ النكد والمضايقات والأحقاد، وبدأت الألسن تهمس في أذني بالنصائح والإرشادات،.. أنا لا أعرف.. لا أعرف كيف أخطأت.. كيف رضيت وتزوجت فجردوني من ابني، منذ سبعة أشهر فقط تزوجت، تزوجت رجلاً مخادعاً طماعاً، بقي معي خمسة أشهر، وتركني عندما شخص الأطباء مرضي، فلجأت إلى هنا إلى بيت أختي المطلقة، أتعرف لِم طُلِّقت أختي!؟ طلقها زوجها بعد موت ماهر بأربعة أشهر، قال إننا من جنس نحس، أنا تسببت في موت زوجي، وأختي امرأته تسببت في إفلاس تجارته.. تصوّر.. تصور.

وتصورت: لو كنت حاضراً لتزوجتها! نعم لتزوجتها، كانت ما زالت تلك التي تعلق قلبي بها، ولأتيح لي ما كان مستحيلاً، لكن كنت غائباً حين حضرت فرصتي، كنت مشغولاً هناك في جمع المال لأنقله إلى هنا، ليكثر المتملقون حولي من أخوة وأقرباء وأصدقاء، وما هذه الأوراق النقدية في النهاية!، أنا لم أحسّ بقيمتها يوماً إلاَّ من خلال لهفة أعين الآخرين، لكم يلذ لي لو أجمع كل هؤلاء حولي، أكوم الرزم المالية أمامهم، ثم أضرم فيها النار!.

–لِم لا تقول شيئاً يا دكتور أأنا مذنبة؟ نفس هؤلاء الناس الذين كانوا يسدون إليّ النصائح بضرورة زواجي يقولون الآن بشماتة إني لو كنت امرأة أصيلة وعلى السواء لما تزوجت، وأن مرضي هو عقاب إلهي أستحقه..

أخذت تنتحب وهي تقول بأسف: فعلاً أنا امرأة سيئة وإلاّ لما تخلّيت عن حبيبي ماهر مقابل الدنيا كلها!.

إنها تنتحب، إنها تدعو إلى الرثاء! لو كنت أنا الذي تزوجتها لسامحتها! لكنها تزوجت غيري، تزوجت رجلاً حقيراً سافلاً.. كيف لي أن أسامحها!؟.

دكتور أتظن أني أنتظر تحسناً!؟ لا يا دكتور، أعرف أني مصابة بالسرطان، أعرف أن الانتقالات مغروسة في كبدي وكل جسدي، رماها في وجهي بفم ملآن ذاك اللعين يوم تركني، وأختي تظن أني لا أعلم طبيعة مرضي، فتستدعي طبيباً وآخر لتعزيتي، أعرف كل شيء يا دكتور، وأعرف أنك مثل الآخرين تطبق ما تعلمت، وليس في علم أحد أحياء موتى، لكن ما دمت رضيت وأصغيت إليّ فارحمني!.. أريد أن أرى ابني حبيبي.. أريد أن أراه ولو نظرة واحدة!.

من جديد أخذت تنتحب، فأشعلت سيجارة، وقلت: سأحاول.. سأحاول الآن.. الآن.

بالله عليك ستحاول!؟ سأقبل قدميك امتناناً إن مكنتني من رؤية ابني.. مرة واحدة أن أرى ماهري أن أشبع منه من رائحته، تكفيني لأموت بارتياح.

كانت تبكي حين دخلت أختها تحمل خضاراً، لأختها لمح منها، لا ليست مثل تلك التي عرفتها، لكن لها نفس الجبلة والتصميم، تلك مزجت بصباغ البهجة، وهذه.. لا صباغ لها.

قلت: هذا لا يجوز لا يجوز أبداً، يجب أن تري ابنك الساعة، أعطني العنوان.

بانتعاش ورجاء أعطتني العنوان، بينما قالت أختها: مستحيل يا دكتور، حاول كثيرون قبلك، محامون وقضاة ومعارف، لكن جده رجل صعب رفض رفضاً قاطعاً.

وقالت بتوسل: بالله عليك دعيه يحاول يا ضفاف.. أريد أن أرى ابني، نور عيني.

انخرطت في البكاء من جديد، نهضت وقلت وأنا أخرج: سأحاول.. حقها أن ترى ابنها حقها وستراه.

انطلقتُ بسرعة جنونية، كنت أعرف المكان وكنت غاضباً وكنت مستثاراً، بأي حق يمنعها رؤية ابنها؟ إنه رجل وغد سافل حقير، أكره الظلم أكرهه! إنه لئيم، وإلاّ لما تجبر على هذه التعيسة، نعم سأقول له: أنت حقير.. أنت وغد وتافه، دائماً كنت كذلك. مجرمون من خولوك أن تكون طبيباً.

حين أوقفت سيارتي أمام الباب وترجلت دهشت، وقفت وفكرت: لكني أشتم ماهر وماهر ميت، ولو كان حياً لما كانت هناك مشكلة! لِم يحدث هذا الانقطاع في حضور ذهني لِم؟.

قرعت الباب وفتح لي طفل، دخلت مسلماً، قدمت نفسي للرجل المسنّ وكان يجلس في فسحة

الدار مع زوجته قلت: كان الدكتور ماهر صديقي.

أجل، تهدج صوتي، وكأن لساني يأبى أن يبوح بهذا الاعتراف الباهظ، ولربما عزا الرجل ذلك لشدة تأثري، وكانت العجوز تنظر إليّ بكثير من فضول، أضفت: امرأة تعيسة على فراش الموت، وآخر أمنية لها أن ترى ابنها، قرر الآن فبعد ساعات يكون قد فات الأوان، ولن يكرر أحد على مسامعك هذا الطلب، ماذا قلت؟.

تقبض الرجل نهض وأخذ يمور في أرض الدار، دعتني العجوز للجلوس لكني لم أجلس، لكم كرهت هذا الرجل منذ أن وقعت عيني عليه، إنه يشبهني لا في سحنتي وبدني إنما خلف العينين، أحسست أننا نتشارك في دماغ واحد، وأنه في نظرة استنسخ كل ما في رأسي، وراح يترجم على مهل ما نقل، وقف فجأة وسأل: وزوجها حاضر الآن؟.

أجبت: لا، زوجها هجرها منذ أن عرف بمرضها، إنها تقيم في بيت أختها.

آ.. في بيت المطلقة سمعت أن التي كانت كنتنا مريضة بالخبيث، لكني لم أسمع بأن زوجها تركها، أعرف أنه رجل قذر ولولا هذا لما راودها عن نفسها وأغراها بترك ابنها.. أتراه.. أهذا الطفل يترك؟.

أجبت قاطعاً عليه طريق النقاش: هذه أمور تبقى لحساب الله وليس لحكم البشر.. والآن ماذا قلت؟.

قال بغيظ شديد: لكن فقط نصف ساعة.. نصف ساعة ولا دقيقة زيادة.. وأنت المسؤول.

–موافق.

–ولن يرعبوا الطفل بالبكاء، طبعاً سأذهب أنا برفقته.

––ليكن ما تريد، لكن بالله عليك أسرع!.

ولج إلى الداخل، وتنفست العجوز الصعداء وقالت: الحمد لله، ثم أسرت إليّ: كم حاولنا إقناعه لكن دون جدوى حتى صرنا مضغة في أفواه الجيران.. كيف استجاب لك! لا أعلم، وجهك خير.. الحمد لله.. اجلس يا بني.. سألبس الولد.

فكرت: استجاب لي لأنه يشبهني خلف العينين.. وأنا أكرهه، أمقته من كل قلبي.

نهضت إلى الداخل تسحب الطفل، في الحقيقة لم أكن أكره الأطفال لكني لم أتبين في ذلك الطفل ما يحب، وبعد ربع ساعة كنا أمام بيت المطلقة دون أن نتبادل كلمة، وكانت المطلقة في الشرفة وقد شهدت وصولنا، قال: لن أصعد سأنتظر هنا.. نصف ساعة لا غير كما اتفقنا.

–نصف ساعة تماماً. –أجبت مؤكداً أمسك بيد الطفل واتجه إلى المدخل.

قبل أن أصل الباب وكان مفتوحاً، سمعت صوتها الباكي: ابني.. ابني.. جاء بابني.

وما إن دخلنا حتى صرخت تفتح ذراعيها وتلتهمه بعينيها: ابني.. ماهر حبيبي!.

وطفق الولد نحوها باكياً: ماما.. ماما!.

لكنها سقطت مع انهمارها نحوه، لا لم تصل إلى ضمه رغم قربه منها، عمدت إليها أحاول إنعاشها، لكن لا، يستحيل تدبير بدن فارقته الروح، كل شيء كان قد انقضى، أمرت الطفل أن يلتحق بجده، وأصلحت بمساعدة أختها وضع الجثة، انتبهت، كان الرجل قد صعد وبيده الطفل، نظرت في وجهه وفي نظراتي أشد اللوم، غضّ نظره، لقد فهم شبيهي إدانتي، قرأتُ تمتمة شفاهه وهو ينسحب: (إنا لله وإنا إليه راجعون)، وعرفت أنه لم يفلح في استنساخ كل ما في نفسي بنظره.

بعدما يربو على الشهرين طرقت ذلك الباب، فتحت المطلقة، قالت: الدكتور! تفضل.

قلت: لا لن أدخل، فقط جئت أسألك، أتقبلين الزواج مني يا رغد؟.

قرأت في عينيها استغراباً أشبه بالرعب وقالت محتجة: أنا لست رغد، اسمي ضفاف.

أجبت: أعرف.. أعرف.. أتقبلين الزواج مني؟.

وكان صمت، وأحسست بسخف شديد، قلت متضائلاً: إن قبلت فأخبريني، تعرفين هاتفي، وهذه بطاقتي أيضاً.

مددت لها البطاقة، تناولتها ولم تنظر فيها بل كانت تنظر إليَّ وأنا أنسحب، وسمعت صوتها وأنا أهبط الدرج وكأنها تتثاءب: يا لك من شخص غريب!.

وتمتمت لنفسي: فعلاً! الجميع يقولون عني ذلك.

بعد أيام قالت ضفاف نعم، وضرب أبي على جنبيه وشهد بالله أني مجنون، وشدت أمي شعرها من ذات اليمين وذات الشمال وهي تصرخ: مصيبة.. مُصيبة!.

لكني تزوجت المطلقة.

كانت بشرة السماء ترشح زرقة، وبقع حليب كبيرة وصغيرة تنداح في سهوب الأعالي، لبعضها تألق محمر مزدوج الحواشي، تزحف مرتحلة نحو الشرق، وفي الأُفق شحوب من نزف دمه كل دمه، وفي تناهي المدى الشرقي في ذروة الجبل بقعة من ظل كثيف وكأنها فوهة بركان خامد، ولم أرَ الشمس ولا أنا تفقدتها، وكنت أتكلم بصوت خفيض وأبتسم ونحن نسير في الوجه الآخر من المصيف ولم يكن وقت صيف، مصيف مزجت فيه كل ملامح التناقض وتماسكت حتى بات محايداً، لا شيء فيه يدعو إلى الفرح، ولا شيء فيه يدعو إلى الحزن، لكن وسواساً قهرياً يدير وجوهنا إليه في المناسبات الاستثنائية التي تتطلب رفعة مقام، وكان الطريق المعبد كنهر من ظلال هامد متجمد، ريح بائسة نفخت في جوف الغابة فنفرت مذعورة طيور هواجس ظلت حائمة في الخاطر، نقطة حمراء بهالة وردية طرأت وكانت بداءة رغبتي، ما لبثت أن اتسعت واتسعت، ورأيتني أقفز، ونظرت، كانت الباحة عشبية تعد بسعادة أو موت، لا بد من الاعتراف أن لبعض المواضع جاذبية خاصة في الصفحة الأولى من الزواج، ونظرت، لقد جلس آدم تحت شجرة تين حالما أخرج من الجنة يتجرع مرارة الندم، ونظرت، لم تكن هناك أية شجرة تين وحدها المطلقة التي صارت زوجتي رأيت،

واســـتغربت مـــن نفســـي متـــى تعلمـــت ألا أنـــدم! كانـــت تقـــف ناهضـــة القـــد مبتسمة وكأنها ممثلة إغراء أمام عدسة تصوير، فارتفعت باسقة في مدار الفتون من نفسي، لم أهتف لأني أبداً تعلمت الكلام بصوت مرتفع، بل همست: يرقات حبك..

لم تصرخ بي أن أصعد إليها، لا بصوتها ولا بعينيها ولا بإشارة من يديها، ولا هي استنكرت، بل قفزت نحوي، تلقيتها وأنا أفكّر: إنها امرأة ممنعة على أي داء يصيب الدماغ القديم، يجب تحسين كفاءتها، دائماً تستدرجنا تلقائية الحياة لمغامرات غير مفهومة، يجب أن أحسب وإلا حتماً سأغلب أو أو من يعلم قد أصاب بالداء العتيق فأكلب.

طرطوس 2002/7/28

❑❑❑

أنا الذي رأيت*

قصة: ابتسام إبراهيم تريسي

شرب قهوته الصباحية، أدار مفتاح الراديو ليسمع أخبار العالم لهذا اليوم، كان الجو الكئيب في الخارج يمنع العصافير من الطيران فتنقر النافذة بإلحاح تطلب الدفء والحماية من المطر التشريني الأسود. أنصت ككل صباح، مجازر، حروب، مشانق، اعتقالات، والعالم يسير نحو حتفه بخطى "مجنونة، أشدها جنوناً قتال الأشقاء والأخوة. في عالم الصباح، لم يكن للصباح معنى، لا شروق يغمر الكون بألقه، لا سلام يؤلف القلوب.

والألغام مزروعة في كل مكان من هذا العالم المجنون، تنفجر بأصحاب "العقول" الطيبة، وتسير بهم إلى نهايةٍ محتومة، الموت غباءً!

(1)

خطوات ثقيلة تزرع الدرب الوعر خوفاً وترقباً مراً، تنحدر أسفله أشجار الموز الباسقة مظللة الألم والحزن، وجثث القتلى المتفسخة بفيئها الرطب، يستل خنجره بحذر، يلتصق بجذع الشجرة، يفتح عينين قاتمتين على حقيقة سوداء تبرز بتوحش وقسوة.

سيتسرب الموت قادماً من الغرب صارخاً "أنا من سيغير نظام الأشياء" نفذت الرصاصات، تساقط الرفاق كالفراش حول النار المستعرة واحداً تلو الآخر. وجد نفسه وحيداً في مواجهة الموت. تقترب الخطوات، يعتصره الحر سالباً قدرته على المقاومة، يحتمي بالأوراق والحشائش الطويلة، هاهو خصمه يقترب، أصبح ظهره مكشوفاً، نفس القامة، نفس البنيان، لون الشعر، يخزه شيء في القلب، كل هذه الحرب لا ناقة له فيها ولا جمل، ولا يعرف منها سوى تنفيذ الأوامر، لكنه الآن في مواجهة الموت لا تحكمه الأوامر بل غريزة البقاء، يقفز من مكمنه كالبرق. يغرس خنجره في ظهر خصمه، ويتركه على الأرض في بركة من الدماء، ويهرب، يحتمي مرة أخرى بالأشجار، وهو يرتعش، إنها المرة الأولى التي يقتل فيها شخصاً بالسلاح الأبيض غدراً، وبدون أن يسمع صوت

القائد صارخاً "نار".

قضم بعض الأوراق. لم يهدأ الجوع، واشتعل جوفه عطشاً، تأمل الدرب، إنه خاوٍ، القتلى يملؤون المكان وهو وحيد، معدته تهضم نفسها، حلقه يابس، رأسه يلفُّ به، تتشوش الرؤية. يقترب من ضحيته علّه يجد معه ما يسد جوعه ويروي عطشه، يمسك بالجثة المتخشبة، ترتعش يداه، وترتخي ساقاه، يستند إلى الأرض عينا الضحية شاخصتان إليه، نظرة جامدة لا معنى لها. لكنها اخترقت القلب ونفذت إلى العظام. طوال حياته كان يحنو عليه، ويفضله على نفسه، وعندما انشق على الحكومة وفرَّ إلى الغابات مع صحبه، فقد اليد التي تمسح الجرح وتداوي النفس من تقرحاتها. وترشد الروح إلى راحتها، وأصبح اليد التي تبطش بها الحكومة، الآلة التي بها تزهق الأرواح والأشياء الجميلة في الوجود. هاهو مع أخيه وجهاً لوجه، يمد يده الميتة بالماء، يمدها بالحياة!

"قتال المسلمين الدائم في الصومال"

(2)

غنت المعلمة الجميلة "بأرواحنا سنفدي الوطن" ردد الصغار وراءها النشيد، كان حمزة يلثغ فتخرج الكلمات عن الرتل معلنة بقوة حضوره المرح. تَبسم المعلمة تصحح النغم والكلمة يعود حمزة إلى الخروج بلثغته المحببة عن نسق رفاقه في الغناء. ترفع المعلمة صوتها.

–لتبق صامتاً يا حمزة، سأغني ورفاقك، انتبه، وتابعني، تفتح فمها، ترفع يدها لتعطي إشارة البدء. يتحفز الصغار في جلستهم، يشدون قاماتهم الطرية.

ينصت حمزة بانتباه حزين، تكاد الدمعة تطفر من عينيه العسليتين الجميلتين. يحلم بنزهة آخر الأسبوع، سيزور جدته، وستعطيه ألعاباً، وسيمرح أما بيتها الخشبي سيغني لها النشيد، ستفرح جدته، وتغرقه بالحلوى، إذاً سينتبه، سيحفظ النشيد، تتعلق عيناه الجميلتان بشفتي المعلمة، يلكزه أحمد هامساً.

–هه، حمزة، ألن تذهب معنا إلى الغابة؟ سنصطاد الفراشات الملونة.

لم يستطع حمزة الإجابة لم تعط المعلمة إشارة البدء.

انقضت طائرات متوحشة على ارتفاع منخفض فوق المدرسة. أفرغت حمولتها المتفجرة الممزوجة بالحقد، ذعر الأطفال، تراكضوا، تعثروا بأنفسهم، انقلبت المقاعد والطاولات فوق رؤوسهم الصغيرة.

ابتعدت الطائرات، أقلعت نحو السماء الفضية بطيارها القاتل. كانت الجثث البريئة تملأ المكان دافئة صغيرة، تنهض منها أحلامها الساذجة صاعدة إلى السماء على شكل فراشات ملونة، ونغمات كمان، وحلوى متنوعة!

والمعلمة الشهيدة فاتحة فمها، ويدها المدماة تشير للصغار بالبدء بالنشيد، وعلى جسدها الممدد كانت أشلاء حمزة المتناثرة شظايا تصرخ "كلنا فداء الوطن"!

"قصفت الطائرات الصربية مدرسة في البوسنة قتلت المعلمة وثمانية أطفال وجرح آخرون"

(3)

جلس على الشرفة المطلة على كرم الزيتون الكبير، كان الجو ينبئ بعاصفة قادمة. لن يذهب للصلاة هذا اليوم، سيقرأ في كتابه المقدس.

كانت المرأة الفلسطينية التي تسكن في الجزء الملاصق للمنزل، واقفة على شرفتها، تقوم بإفراغ أكياس الزيتون. نظر إلى الحبات الخضر بقسوة، ستكون بإذن الرب سمّاً في أمعاء الفلسطينيين. فتح الكتاب على سفر القضاة، قرأ بتمعن ولذة.

"من يلغ الماء كما يلغ الكلب فأوقفه على حدة، ولغ الماء كالكلاب ثلاثمائة رجل اختارهم الرب ليعبروا الأردن مع جدعون" (1). تنفس بعمق "الرب يعرف دائماً كيف يختار عباده الأقوياء المخلصين، ويعرف أين يضع ثقته، ولمن يمنح القوة والخير. تابع القراءة "وذهب شمسون وأمسك ثلاثمائة ابن آوى وأخذ مشاعل، وجعل ذنباً إلى ذنب، ووضع مشعلاً بين كل ذنبين في الوسط، ثم أضرم المشاغل ناراً، وأطلقها بين زروع الفلسطينيين، فأحرق الأكداس والزرع وكروم الزيتون" (2)

يا للرب! صفق بيديه، هكذا يكون اليهودي الحق، تحسس رشاشه، لكني لست بحاجة لابن آوى، فأنا هو، والرصاص في بيت النار.

نظر إليها في الشرفة الملاصقة، عوى في داخله جوع شره إلى الدماء. غرس نظراته المتوحشة في صدرها، ضم رشاشه إلى قلبه، هل يطلق عليها الرصاص؟! لا.. لا ذلك لن يشفي غله، تركت عملها ونهضت. دخلت إلى البيت. ضرب الحائط بقبضته، اللعنة، لقد ذهبت، لمَ لمْ يعالجها برصاصة في قلبها وينتهي؟!

عاد إلى كتابه المقدس، تابع القراءة "وكان بعد ذلك أنه أحب امرأة في وادي سورق اسمها دليلة، فصعد إليها أقطاب الفلسطينيين، وقالوا لها تملقيه، وانظري بماذا قوته العظيمة...." ولما رأت دليلة أنه قد أخبرها بكل ما بقلبه أرسلت فدعت إليها أقطاب الفلسطينيين، وأصعدوا الفضة بيدهم، وأنامته على ركبتيها ودعت رجلاً وحلقت سبع خصل رأسه وابتدأت بإذلاله وفارقته قوته" (3).

اللعنة، رمى الكتاب المقدس بغضب، اللعنة، وأي رب ذلك الذي يتخلى عن شمشون العظيم ويتركه هكذا بدون حماية؟! يتركه بين يدي امرأة تذله!؟ ومن تكون امرأة فلسطينية!

فليذهب إلى الجحيم ذلك الرب الذي لا يفهم كيف يكون اليهودي! سيريها، سيمزقها إرباً دخل البيت كالمجنون، نزل درجاته المغتصبة، كمن قبالة بابها. كانت تنزل الدرجات وبيدها سلة غسيل، هجم عليها كصاعقة حارقة، أفرغ مع خنجره المغروس في صدرها كلَّ حقده، وقعت سلة الغسيل، تناثرت الملابس البيضاء مضرجة بالدم. ولي هارباً، أغلق باب المنزل، وضع الأثاث خلفه، قبع كجرذ في غرفته، وراح يرتجف، أمسك كتابه المقدس سيكون الرب مع عبده المخلص في مواجهة طفل المرأة الصغير الذي لاحقه بالحجارة.

(4)

غادر خيمته مسرعاً يبحث عن الداية أم سعد، لم تكن في خيمتها، كان داخله يغلي، والدموع تجاهد كي تبقى في القلب الحزين. لقد ترك فاطمة في خيمتها تعاني آلاماً فظيعة، لكن الطقس الشديد الكآبة والأمطار الغزيرة والحصار، تمنع صراخها من اختراق جدران هذا الزمن المقيت. منذ البارحة لم يذق طعاماً. شدَّ يده على بطنه، كانت فاطمة بحاجةٍ أكثر منه لتلك اللقيمات التي سيأكلها، فهي على وشك الولادة.

–بسرعة يا أم سعد، والله إن كان صبياً، سأسميه على اسم ولدك، المهم أن تخلصيها من آلامها.

ابتسمت أم سعد، ابتسامتها الخبيرة الواثقة:

–أتشك في مقدرتي يا ولد؟ لقد كانت ولادتك على هاتين اليدين، وفي ظروف أشدّ قسوة، لقد ولدت تحت ظلّ شجرة في العراء. وكان كانون يأكل لحمنا أنا وأمك، وجثة والدك ما زالت دافئة! ولم يقتلنا البرد، أنا وأنت من طويلي الأعمار، الذين لا تقتلهم الشدائد.

–ولكن آلامها شديدة، تكاد تمزقني.

–اطمئن واصبر، إنه ولدها الأول، وهذا أمر طبيعي.

حثت أم سعد خطواتها وراح محمد يركض خلفها قلقاً، مضطرباً، يحاول السيطرة على أعصابه عندما وصلا، صعق محمد، نظر حوله، لم يجد خيمته. صاح بصوت مذبوح..

–فاطمة..

وراح يدور كالمجنون حول نفسه، نظرت أم سعد، كانت بقايا الخيمة تدل على أن السيول قد جرفتها مع خيام أخرى، ولم يبق سوى أوانٍ وأشياء رثة مغروسة في الطمي!

ركضت أم سعد باتجاه مياه السيل وهي تنادي "فاطمة" تحمل الريح صوتها قوياً ممطوطاً، تصل جمهرة من الناس يتحلقون حول امرأة. كانت فاطمة مغمىً عليها بين يدي إحدى الجارات التي تحاول إيقاظها، شمرت أم سعد عن يديه، صاحت بصوت حاسم.

–ابتعدوا

اقتربت من المرأة..

–ماء ساخن، بسرعة.

–لكن هذا مستحيل، أنت ترين، إنها في غيبوبة، والأمطار لم تترك مكاناً لإشعال نار من أين آتيك بماءٍ ساخن؟!

–ابتسمت أم سعد بثقة.

-لا بأس، بسم الله.

قربّت بصلة من وجه فاطمة، عصرتها، صفعتها بشدة "هيا تحركي" مدت يدها الخبيرة، ضغطت بطنها بقوة صاحت

-هاتوا قطعة قماش، بسرعة

وبمهارة فائقة سحبت المولود من رحم أمه، دقت حبل السرة بحجر صغير فقطعته، أمسكت الطفل من قدميه، غسلته بماء المطر وهي تضربه، لفته بقطعةِ قماش بالية ناولته لوالده..

-ها هو سعد يا محمد... ودمعت عيناها. لأول مرة على سعد الذي رحل مع قافلة الشهداء.

(جرفت الأمطار خيام المبعدين في مرج الزهور)

خلف سلاحه يتوقف الزمن، وراء الجدار الرملي تتحجر المشاعر، وتتسلخ الأدمغة من جحرها العظمي. قدماه الحافيتان، معدته الفارغة، شفتاه المتشققتان والصحراء القاسية في حرب لا ترحم، يرابط خلف رشاشه، ففي رصاصه نكهة الحياة، يكمن في غرفته الفولاذية ينصهر في قلب دبابته، دمعة مع عين السماء نسيت شكل الزرع وملامح الأرض. في فوهة بندقيته فلسفة الوجود والموت. يقتنص الفرصة السانحة وغير السانحة من أجل الوصول للاتحاد بالكون الفسيح، سيزرع الحقد ألغاماً تحت أقدامهم، ويفجر الإيمان قنابل تسحق كفرهم وإلحادهم، سيقتل أكبر عدد ممكن، نعم سيسجل التاريخ ذلك.

اليوم ستكون له الغلبة، سيقتل أكبر عدد من هؤلاء الأفاقين الذين يحكمون مدينته، سيشتري رصاصاً بثمن اللقمة التي يأكلها، وسيحرر المدينة، سيذهب كل هؤلاء الأنذال إلى الجحيم، سيشد صخرة على بطنه ورشاشه على كتفه، يستعد، هجوم نار بعد قليل سيرى هؤلاء الكفرة أشلاءً عند قدميه.

ركضت زهرة مع آلاف الهاربين من القصف، كان الرعب والجوع خيمة فوق رؤوس الأطفال والنساء السائرين في الدرب الطويل هرباً من حصار المدينة بحثاً عن ملجأ على الحدود الباكستانية.

حل الليل الرهيب، كانت زهرة تبحث بعينيها بين الجموع المتلاصقة على الدرب. لمحت فجأة فاطمة جارتها في الحي القديم. دمعت عيناها السوداوان، مسحت الدموع بطرف العباءة. أخيراً وجدت من يؤنس وحشة القلب والدرب، ويكون سنداً وعوناً، صراخ الأطفال لا يحتمل، أنات الجوع تطغى على صوت الانفجارات البعيدة، فاطمة تلبس الصمت وتتلوى، الجوع ينهك الجسد النحيل، وأطفالها يريدون الطعام، والأب يقاتل ببسالة كي يحرر مدينته!

نظرت زهرة إلى صديقتها وأطفالها بشفقة، تنهدت، ولأول مرة حمدت الله لأنها لم تزرق بطفل، كيف كانت ستحمله وتسير به آلاف كيلو مترات هرباً من عبيد الله الذين يقصفون ويقتلون ويهدمون المنازل فوق رؤوس أصحابها وهم يصيحون "الله أكبر!"

ألم يحمل زوجها أحمد شاه أيضاً رشاشه ويذهب؟ ألم يتركها تتوسل وتصيح وتبكي دون فائدة؟ ألم يصرخ في وجهها بقسوة

-أيأخذ هؤلاء الكفرة كابول وأبقى لأرضيك!؟.

نظرت في عيني صديقتها. زوجها في مواجهة زوج فاطمة، كيف حدث ذلك؟ تذكرت الأيام الخوالي، الحارات الضيقة، ألعاب الطفولة المحببة، بكت زهرة.. مر عمل طويل، كانوا جيراناً وأهلاً، وهاهم الآن في مواجهة متوحشة، صلت زهرة لنصر السلمين ولأجل أطفالها الجائعين ولأجل سلامتها وصديقتها من هذه الحرب القاسية، ولأجل سلامة زوجها وعودة السلام. حاولت الاثنتان أن تناما في جو بارد مكفهر ينذر بعواصف قادمة. وبدأت الأمطار تجرف التربة تحت الأقدام، شاركت الطبيعة في جعل المأساة أشد هولاً، وأعنف مما هي عليه. انحشر الأطفال تحت العباءة في أحضان الأم البائسة وصديقتها بانتظار الصباح لمتابعة السير، لكن النوم لم يأت، كان بعيداً كالأمن واللقمة، واشتدت أصوات الانفجارات، وأخذت المرأتان ترتعشان وسط الجموع المتهالكة على الدرب. حصاران قاتلان. حصار الجوع والبرد وحصار القذائف الطائشة التي لا تعي لها هدفاً، ولا في أي جسدٍ ستستقر فتطيح بالرأس وتمزقه أشلاءً وتزرعه في أرجاء كابول، لتقسمه الأطراف الثلاثة المتصارعة، كلٌّ يأخذ حصته من الغنيمة.

الآلاف من الجثث هي حصة المتصارعين لهذا اليوم، مئات المنازل المهدمة، مئات المدارس، والمساجد، وأطناناً من الرصاصات الفارغة، والقنابل والألغام المتفجرة.

يرتعش أحمد شاه لسماعه كلمة نار، تنتابه حالة وجد صوفية، تصله بالسماء، فيشعر أنه يتحد مع الذات الإلهية.. الله أكبر، هجوم.. نار..

ويطبق بكل قوته وإيمانه ورغبته العارمة بالقضاء على أكبر عدد من خصومه لا إله إلا الله، هجوم.. نار..

حالة وجد تقرب من الهلوسة تنتاب محمود وهو يطلق جحيم مدفعه باتجاه منازل المدينة سيفنيهم هؤلاء الكفرة الفجرة. هؤلاء الـ..

وراح في دوامة الدخان...

وفي لحظات، انقضت صاعقة من السماء.. حولت القافلة إلى أشلاء مبعثرة، وبطانيات مشتعلة، ورماد، بلا دخان.. ولم يتوقف القتال.

"قتال مستمر ومآسٍ متكررة في أفغانستان"

كل صباح تزوره العصافير المهاجرة في هذا البرج الباريسي الشديد القتامة والقسوة، وجوه سمراء مألوفة، فيها حرارة البحر المتوسط وقسوة الطقس الأفريقي، فيها تصميم الصخر على البقاء ملتحماً بالأرض، وعناد الموجة في عناقها الأبدي لرمل الشاطئ.

فرنسا تسور مشاعره وعواطفه بالأسلاك الشائكة، تغرس شوكة تحضرها في عيونه الدامعة وتحاول سلخ الصور الدافئة لمدن المتوسط من قلبه المتهدم. أحياؤها المعتقل الواسع. يأسر آلاف العصافير الشرقية ينحشرون في الأزقة والحانات الرخيصة وبيوت الكرتون العالية التي ترفع الضغط الشرياني، وتسحب الدماغ نحو غابة الخدر والنسيان.

يتكأ الشيخ محمد على عصاه متنقلاً في الشرفة الصغيرة المطلة على السحاب الفضي الداكن ورؤوس حجرية لمنازل بعيدة الدموع تغسل لحيته البيضاء، يتسع المغرب البعيد أمام عينيه، خضرة تكسو الجبال، ودفء يكسو القلب، وحنان يغمر الشاطئ. تبتعد القنيطرة، تتشوش ملامحها المحببة، ضباب كثيف يغشى عينيه، يغطي صورة الأم البعيدة، صور الأهل والجيران، شوارع البلد الحبيب، فسحات البيوت، حقول القمح والشعير الممتدة إلى مشارف الأفق، مواسم الحصاد، ويبتعد المغرب الذي يسمى نفسه عربياً، يبتعد القلب، واليد، ويبقى اللسان الذي يتكلم بلغة محلية، المنفى داخل الوطن لم يحتمله، المنفى خارج الوطن ضاق به، وجد نفسه بين مغتصبي أرضه، يأكل طعامهم، يعاشر مدنهم، تتسرب ثقافتهم إليه عبر أقنية التلفزة، وفتحات التهوية، والماء الذي يشربه، يبسم جاره الشيخ التركي في الشرفة الملاصقة يتفاهمان بالإشارة. ذلك العالم الجليل يحمل في طيات ثيابه رائحة المدن المنفية من الذاكرة. يحدثه كل صباح حديث القلب دون كلمات، أجمل ما في ذلك الشيخ أنه يحدث دون لغة، لم يستطع هذا المعتقل أن يفرض عليه لغته، وأسلوب عيشه، بيته قطعة من الشرق بأثاثه، ونرجيلته التي لا يستعملها وكتبه، والأواني، ورائحة الطعام. كان الشيخ محمد يسمع كل ليلة أصوات أقدام خفيفة، وأصواتاً خفيضة في شقته، لكنه لم يفهم شيئاً، وكان جيرانه من الشباب في الشقة المقابلة يقطعون عليه حبل خلوته، ويعكرون صفو نومه في أغلب الليالي بصخبهم. حاول مرة أن يعاتبهم وينبههم إلى الإزعاج الذي يسببونه له، لكنه تراجع فهم غرباء مثله. تسكن ملامحهم جزر المتوسط ومدنه. لكن لا بد أنهم شباب متهورون وقد يضايقونه إن هو اعترض، وقد لا يكونون كذلك!

انتهى الشيخ محمد من قراءة القرآن، تناول عشاءً وآوى إلى فراشه، وقبل أن يغفو ارتفعت ضربات قلبه لسماعه أصواتاً حادة وسباباً وعراكاً، وأحذية ثقيلة في صعود وهبوط. وأصوات أسلحة تتهيأ لإطلاق النار.

نهض مذعوراً. أنصت من وراء الباب، كانت الأصوات من الشقة المقابلة، فتح الباب، رأى الشباب المحاصرين من قبل "الشرطة" يقاومون الأغلال دون جدوى!

فُتِح باب الشيخ التركي الجليل بعنف، أخرجه الجنود مكبلاً بالأغلال، نظر إليه، وابتسم ابتسامة عميقة اخترقت قلبه. هل تخاف فرنسا العظمى من شيخ كبير مثله؟!

نزل الشيخ محفوظاً بالجنود، ونظراته تتابعه بذهول.

(... داهمت السلطات الفرنسية بيوت المسلمين واعتقلت المئات من الجزائريين، وطردت شيخاً تركيا) (4)

أغلق المذياع، إذ لم يرغب بسماع المزيد من مآسي عالم الصباح، فكل المحطات يجللها السواد. نزع الورقة التي تشير إلى تاريخ هذا اليوم التاسع من تشرين الأول 1993 من المفكرة التي تتربع على طاولته، دوّن عليها أحداث اليوم، أغلق الملف، ارتدى ملابسه، وضع قدمه على حافة العالم الخارجي، ناداه صوت من عمق الذاكرة:

أبداً لن تعبر هذه المياه

فيها مياه الموت تصد العابرين

فمن أي مكان تعبر يا جلجامش؟ (5)

(*)-أنا الذي رأيت -عنوان قصيدة الشاعر السوري الراحل محمد عمران.

(1)-سفر القضاة /7/ الكتاب المقدس صـ 291.

(2)- سفر القضاة /15/ الكتاب المقدس صـ407.

(3)- سفر القضاة /16/ الكتاب المقدس صـ401.

(4)-طردت السلطات الفرنسية الشيخ المغربي محمد عليوه بعد يومين من تاريخ هذا الحادث 11/ 11/ 1993/

(5)-اللوح العاشر -العمود الثاني "فراس السواح -(7)-ملحمة جلجامش.

❑❑❑

حورية البحر

قصة: نبيل بلوكباشي

قفز عبد الله إلى زورقه، مد بصره إلى الأفق البعيد، مياه البحر تتهادى برفق أحياناً، ويصخب أحياناً أخرى، نظر إلى ساعته، لا زال أمامه متسع من الوقت، وضع شريطاً محبباً إلى نفسه، أطلق العنان لصوت مطرب شعبي، تطلع إلى الشاطئ، صبايا بعمر الورود، لوحت الشمس أجسادهن يلوحن له، عصره الحنين إلى حملهن بنزهة قصيرة قرب صخرة، صرخ بصوت مرتفع، بعثرته الرياح، وعصف به الخجل:

–نزهة بحرية بليرة واحدة.

التفت يمنة ويسرة، خشية أن يراه أحد من الصيادين، حدث نفسه قائلاً:

–ماذا تراهم يقولون لو علموا أني أحمل المصطافين بأجر؟ صياد يحمل ركاباً، بدل أن يحمل سمكاً.!!

تكومت الأجساد في الزورق، كباراً وصغاراً، أدار المحرك، أخذ طريقه إلى العمق، العدد أكبر من قدرة الزورق على الاستيعاب أدرك أنه ربما كان عليه ألا يسمح لهذا العدد الكبير بالصعود، سار متمهلاً. أحدهم يحمل طبلة، ينقر عليها بأصابعه، يترجمها الشباب، رقصاً وتصفيقاً، وغناء، استهوته الأجساد الجميلة، التي أكسبتها الشمس سمرة جذابة، سرق نظرة خجلى إلى جسده، عضلاته مفتولة، منحتها الشمس صلابة، لكنه تجاوز الشباب، حملته الذكرى، شرد إلى البحر، أمواجه تصطدم ببعضها بعضاً برفق، تشتد أحياناً، الشمس في طريقها إلى المياه، في الأفق البعيد، تطوع أحدهم بجمع النقود، عاد يتفرس في الوجوه، توقف عند فتاة، خيل إليه أنها حورية بحر، يلف جسدها بنطال بلون البحر، يحتضنه كما الوليد ثدي أمه، ويهتصره، كما البخيل بليراته الذهبية، فلا يتيح لمتطفل، نظراً أو استمتاعاً علق نظره بها، كما يعلق عصفور بعود دبق، نصبه صياد ماهر بين الأغصان، ابتسم بأسى، حدث نفسه قال:

–أنا في الخمسين، وهي لا تتجاوز العشرين، اشتبكت عيناه بعينيها، غاصتا فيهما، رأى شعباً

مرجانيـة، ألوانهـا سـاحرة، وشـلالات تتسـاقط منهـا الميـاه غزيـرة، ضـعفت مقاومتـه أو ربمـا تلاشـت، وكأنه مستلقٍ علـى وسادة حريرية. أغمض عينيه، استرخت أعصابه، تذكر أنه متزوج، شعر وكأنه سيصطدم بالقاع.

الهدوء يلف البحر، أمواجه تتلهف أحياناً، إلى عناق بعضها بعضاً بشوق. صخب الشباب علا غناء. وشوشات عينيها أعلى من صخبهم، شده بريقهما حمله سحرهما إلى بحار لا قرار لها، ابتسمت، ابتسم. صدرها يعلو ويهبط، بفعل محاولات قلبها الخروج من بين ضلوعها، عنقها ينتصب بشموخ وخيلاء، يدفع الرسامون حياتهم بحثاً عنه، ليخلدوه نحتاً، يبهر الأجيال القادمة، سأله مرة طفله الصغير، أن يصف له حورية بحر، عجز، لم يسبق له أن رأى واحدة، قال لنفسه:

ليته كان معي، هذه هي حورية البحر أيها الشقي، جمالها، جاذبيتها، سحرها، يحملك إلى عوالم تحسها ولا تراها.

استفاق على صراخ، ظنه صوت ضميره، علا الصراخ. اختلط بنحيب، فتح عينيه، كاد الزورق يغرق، الماء تسرب من حوافيه بفعل موجة غضبى حطت على أجساد الركاب.

–كان يجب ألا أحمل هذا العدد الكبير، قال لنفسه، ثم تابع: لا تخافوا، كفى رقصاً، انزحوا الماء بهذه العلب.

أشار إلى علب فارغة ملقاة، اطمأن الركاب، بدا لهم الأمر مسلياً، لعبة جديدة، أرفقوها بأغنية ساحلية رقيقة.

أخذ عبد الله طريق العودة، أمواج البحر تداعب بعضها بعضاً بلهفة، حوافي الزورق لامست الماء بفعل ثقل الركاب، عيناه ترصدان تسرب الماء، لا تفارقها إلا لتلمس عنقها المنتصب بكبرياء. نادتها صديقة لها قالت: وفاء... وفاء هو اسمها إذن، حدث نفسه، ثم تابع قائلاً: سأبحر في عينيك البراقتين يا وفاء، أمتع رحلاتي، وسأصطاد من أعماقهما أجمل لآلئي ومحارتي، وكأن رذاذ المياه حمل إليها، قسمه، تبعته، اصطادت عينيه دون شباك، بدأت تلاعبها، كما يلاعب قط فأراً، كانا يتسابقان في الارتماء بالشباك، الماء يتسرب، يهدد المركب، يكاد يغرق النفوس العطشى، لا بد من الهرب، انزلقت عيناه مجدداً على جسدها، التصقت به الثياب بفعل الماء، قال لنفسه:

أقسم إنها حورية بحر.

اطمأنت الحورية إلى صيدها، أصبح ملك يمينها، لم تعد تخشى صحوته، خفف سرعة المركب منعاً للماء من التسلل إليه، لكن هياج البحر اشتد كبريق عينيه، أمواجه تحاول ابتلاع بعضها عنوة، أشار إليها أن تقترب منه تمنعت بدلال، فكر أن يدع دفة القيادة من يده ويركض إليها، أحس بالماء بين رجليه، صرخت الفتيات، الأطفال تعلقوا بأمهاتهم، استفاق، موجة عاتية لاحقت أخرى متمنعة، رذاذها حط على المركب، صرخ: لا تتحركوا.

لكنهم تحركوا بخوف، كما لو أنه طلب منهم ذلك، اهتز الزورق، مال، ثم انقلب.

تجمهر المصطافون على الشاطئ، عيونهم مشدودة إلى الزورق صرخوا:

–المركب يغرق، يغرق، إنقاذ، ابحثوا عن منقذين.

في مثل هذا الوقت يوجد عادة أكثر من زورق، ولسبب ما، لم يكن غيره، قبل قليل كان يتمنى ألا يراه أحد، خجلاً، أما الآن فهو يتضرع إلى الله أن يرسل مراكب البحر كلها، صرخ:

–المسافة غير بعيدة، اسبحوا.

قالها بصوت مبحوح، وجد نفسه وسط مجموعة تتخبط. مد يديه، أتاح لهم التعلق بهما، أعطى كتفه لها، تعلقت به كثوب على مشجب. ثم مدت يدها الأخرى زيادة في الطمأنينة. وأحاطت خصره، رجلاها أحاطتا إحدى رجليه. أسقطت مخيلته ثيابها دفعة واحدة، شعر بحرارة جسدها، رغم برودة الماء. كادت الحرارة تذيبه، لكن ثقل الأجساد المتعلقة به بددها.

الخوف ينهش النفوس ما عداها، هي الوحيدة المطمئنة إلى أنها بين يدي عملاق لا تقهره الأمواج، قرأ الطمأنينة في عينيها، كما أدركها في يدها التي تحيط خصره بحنان كما لو كانت طفلة تلعب بدمية جميلة، فيما سقف البيت ينهار على رأسها.

القلق يتملكه، والخوف ينهشه، عيناه بهتتا، وقواه بدأت تتلاشى، وحين أحست بذلك، جمدت يدها وكذلك عيناها، ناس بريقهما، أضحت نظراتها متوسلة، تتسول من عينيه الحياة.

لم يعد يطيق صبراً، ليس في نيته أن يخذلها، رغب في التخلص من الأجساد المتعلقة به، يحملها وحدها، يطير بها كفارس على حصان أبيض في اللحظة التي اصطدمت عيناه بطفل يتشبث بشعر أمه، فيما كانت الأم، متعلقة بيده.

قالت له أمه يوماً: ابحث عن مهنة أخرى يا بني، البحر كريم هذا صحيح، لكنه يعطي بالتقسيط يوماً بيوم، وحين يأخذ، يستولي على كل شيء دفعة واحدة.

حكيمة يا أمي، علمتك مدرسة الحياة، دون أن تدري أني سأغرق في يوم واحد مرتين، مرة في عيني وفاء، ومرة في قاع البحر.

وعلى الرغم من أن عبد الله كان ينظر باتجاه الأفق، على أمل أن يرسل الله زورقاً، إلا أنه لم ير شيئاً، لكن المصطافين شاهدوه يتهاوى باتجاه الشاطئ.

مال رأسها على كتفه، حط عنقها على عنقه. التصق به، شعرها الذي كان يتطاير قبل قليل استكان، التفت عليه كما يلتف الحبل على عنق محكوم بالإعدام، أحكمت وثاق خصره بيدها، كمن يودع عزيزاً لسفر بعيد بعيد.

□□□

أولاد الحيوان

جبير المليحان

كنا نظنها الغيوم، وهكذا بدأت عيوننا تتطلع إلى الأعلى، وقلوبنا ملئت، وهي ترقص، بالأفراح الزاهية، وقد ركبت الأطفال موجة فرح صاخبة جعلتهم: يدورون، ويدورون، وهم يزعقون. النساء كن ينظرن بسعادة، وقد وقفن، وتحركن، وأخذن بالتصفيق الخفيف... أما كبار السن، فقد نفضوا عنهم غبار التعب، ونهضوا آخذين بتفحص السماء؛ وقد سمع أكثر من صوت يرتفع قائلاً:

–الغيوم... الغيوم!!

ولم يلتفت أحد إلى من قال، مهمهماً، للواقف إلى جانبه:

–قد يكون جراداً؟!

وهكذا، اتسعت العيون إلى أقصى ما يمكنها، والسماء تظلم، والأطفال يتوقفون بوجل، وقد أخذت الأرض ترتج، وبدأت كل الأشياء واضحة تماماً وطفل أخذ يلتصق بأمه، جاذباً ثوبها وهو يصرخ دون أن يسمع، فقد غطت عليه أصوات الطائرات التي أخذت تنزل:

إنها طائرات لينة، سوداء، مبقعة، ما أن تمس الأشجار والأرض حتى يتوالد منها الآلاف من الكائنات الراكضة، ليسوا جنوداً، ولكنهم يشبهون الجنود، ويأخذون بالأكل: أكل كل شيء، وأي شيء: أخضر ويابس.

في هذا الوقت، كان الجميع لا يستطيعون غير التنفس، وقد هالهم هذا الكم الهائل من هذه الأشياء الكبيرة النازلة عليهم من السماء... وهذه الكائنات الخارجة منها، الراكضة، الآكلة... ولما لم نر من قبل مثلها، أو شبيهاً لها، فقد أخذنا نلتفت، خائضين في حيرتنا، ونحن نتساءل ما هي هذه الأشياء!! ووسط ذلك كانت عيوننا تحاول أن تلتقط أي شيء يشبهها حتى نعطيها اسمه... لم تكن تشبه النخيل، أو الأشجار، أو البيوت، إنها مثل الصخور... ولكنها خفيفة، تتحرك، وتطير، لم يكن يليق بها أن نسميها طيوراً، وكان البعض قد أخذ يقول إنهم "النمل"، لدأبهم وتراصهم، وانتظامهم، وعملهم الجاري أمامنا، والذي لا يتوقف؛ ولكن هذه الأشياء ضخمة ولذلك سميناها بـ"الحيوانات"،

حيث كان أمامنا في الفلاة الكثير من حيواناتنا ترعى غير عابئة بشيء؛ أما الخارجون من "الحيوانات" فقد صار الأطفال يطلقون عليهم، فيما بعد، "أولاد الحيوانات".

هكذا، بعد أن تم تحديدهم بهذه الأسماء، ترك الأطفال أثواب أمهاتهم، وراحوا يجرون مقتربين من "الحيوانات" الكبيرة، متطلعين إلى أولادها الراكضين أبداً. أما النساء، فالبعض ما زالت تضع يدها على فمها، والبعض وُجَمْن، وأخريات انصرفن، أما الرجال، فقد ظلوا جامدين مثل الصخور، وقعد بعضهم كنسور سود، وتهيأ كبار السن للذهاب إلى المسجد، فيما كان أولاد الحيوانات يحطون. بحيواناتهم في فناء المدرسة، ويقيمون لهم مطبخاً في المستوصف، أما المسجد فتركوه، فقط كانت تحوم حوله واحدة من حيواناتهم.

وأخذنا بعد ذلك، نهمس عن سر نجاحهم:

فقال قائل: إنه العمل، وقال آخر: إن نجاح الإنسان في تحريك دماغه، فهؤلاء لهم عقول متطورة، بيضاء، نظيفة، وسخر منهم آخرون قائلين: إن أولاد الحيوانات ليسوا إلا بشراً مثلنا، ولكن غناهم جعل كل هذه الحيوانات الطائرة، تقف في خدمتهم، وهز آخرون رؤوسهم قائلين: إن ذلك هبة من الله.

وتفرقنا إلى بيوتنا، ونحن نرسل نظراتنا الوجلة إلى أرضنا الواسعة، الخصبة، الخضراء، ذات الأشجار، والعشب، والماء، والصخور السوداء، الطرية، صخورنا، ذات الرائحة النفاذة، الصخور الممتازة، والتي من كثرتها تسيل كنهر أسود، يذهب بعضه إلى البحر... كانت علاجاً نافعاً للبرد والحر، وهي تقضي على الفقر، وتجلب الراحة، والآن ها هم يأكلونها... هكذا تساءل الكثير منا في البيوت... ونحن ننظر إلى أولاد الحيوانات هؤلاء...

في البدء علا ضجيج بأنهم: جاؤوا لمساعدتنا، ولكن بعد أن أخذوا يأكلون أشجارنا، ويطعمون حيواناتهم الجديدة السوداء من دماء صخورنا، ونحن نرى، بعد ذلك بدأ الشك يتسع في عيوننا، ممتداً كصحارينا، وقد تيقن عندما خرج بعض فتية لنا، ليمنعوا أولاد الحيوانات من أكل أشجارهم، فما كان من أولئك إلا أن أطلقوا عليهم أذرعتهم النارية، الرصاصية، السريعة، فخر الفتيان في أرضهم، وتخبطوا في أحلامهم، وهمدوا... فأكلهم أولاد الحيوانات.

وهكذا، اتخذنا مواقف متباينة، فيما بيننا، لكننا، في الظاهر بدونا وكأن شيئاً لم يحدث، أبداً، باستثناء أول الدهشة، حيث تهارعنا حاملين أكياس الرز والزيت والدهن واللحم والدجاج والصلصة والحليب والبصل والطماطم... وغيره... وغيره... وغيره، وملأنا به، ثلاجات، ومخازن بيوتنا، ثم ابتسمنا برضا، ونحن نمرر أكفنا على كروشنا، المستديرة البارزة... وننام... ونضحك... وكقرويين، نسينا هذه الحيوانات، أو كدنا كذلك، ومن ثم انصرفنا إلى شؤوننا العادية، وإلى مشاحناتنا مع الأصدقاء، ومسؤولينا الصغار في العمل، أو جيراننا، وكأن شيئاً لم يحدث.

لا ندري بعد ذلك ما ابتلانا، لقد ترهلت عيوننا، صحيح أنها بقيت متسعة من دهشتها الأولى، لكن أجفانها ارتخت، ولم تعد ترى فيها ذلك البريق لانعكاس الأشياء، غادرها ضوء القلق والحيرة والأسئلة، وغدت رؤيتها خافتة كالمساء، وكان الناظر إلينا يخالنا دون عيون: لم يعد في الواحد غير فمه المفتوح داخلاً معه الطعام والهواء والغبار والكلام والصور والصحف ونشرات الأخبار، والكثير من الأجهزة... نعم هذه إحدى الحكايات التي حصلت، إنها حكاية غريبة جداً، فقد تناقلت الجارات، أن واحداً من أهل الحي- شوهد من قبل مراراً ينام وهو يحضن مذياعه- عندما قلب مذياعه ذات اليمين والشمال، ودار به إلى الأمام والخلف، ولم يكن غير الضجيج، خلفه، ولفه، ثم دسه في فمه، وابتلعه دون مضغ، وضحك، قافلاً فمه، ثم قام نافضاً يديه... وانتظر أهله وجيرانه ما يحدث، فلم يحدث شيء، كل ما في الأمر، أنه قد صار مذياعاً، يخبر، ويبربر، ويوشوش، ويشوش، ويحكي، ويغني، وأحياناً يملأ الحارة بالضجيج الفارغ، والتافه، والسطحي، وأحياناً يصمت...، فما كان من أهله، وجيرانه، وحارته غير أن لفوا، هم أيضاً، "مذاييعهم" وأكلوها، كل بطريقته... في اليوم التالي قيل أن آخرين أخذوا يأكلون الصحف والمجلات، بعضهم يمضغها وهو في طريقه إلى عمله، وبعضهم يلتهمها وهو يقود سيارته، والموسرون في الوقت يضعونها شرائح مع سلطاتهم... وقيل إن بعض الشباب جربوا شيها، بجانب البحر، أو في البر، ولكنها تطايرت مع الأثير... وحتى الصغار كان لهم نصيبهم، فإحدى الأمهات أزعجها ابنها بصراخه، فغسلت له جريدة من عدد اليوم نفسه: طازجاً طرياً، وأزالت عنها بعض الأصباغ والأحبار والأخبار، وتعليقاً كان في أولها، ثم حشتها في فم الطفل، فكف عن صراخه وحبوه، وأخذ يخلطها بلعابه ومخاطه والرمل ويبتلعها... من يومها والخبازون يبيعون "المذاييع" والصحف الطرية الطازجة، والمستعملة، مما حدا بالصحف الواسعة الانتشار إلى مضاعفة أرغفتها، وتسميك أغلفتها، وإغراق البقالات والصيدليات والمطاحن والخبازين، وباعة المفرق، والمطاعم وغيرها... وغيرها... بأعداد وفيرة، وبأسعار منافسة في متناول يد المواطن... وينتظر أن تعمد بعض دور الصحف المشهورة إلى الإعلان عن بيع صحفها البروتينية والدهنية، الخالية من الكلسترول، إلى المواطنين، بالتقسيط المريح، نظراً للظروف الطارئة التي تدعوها للاضطلاع بهذا الدور العظيم.

في تلك الأثناء، كنا هكذا، وكان تواجد أولاد الحيوانات بيننا قد أصبح مألوفاً وطبيعياً كحلول الليل بعد غياب الشمس كل يوم، وكان توافدهم، متدفقاً، مستمراً من كل ظلمات المياه، ومن وراء الجبال العالية، ومن أصقاع الأراضي الباردة البعيدة، ومن فوق الغيوم يأتون، ومن حيث لا نرى أو نعلم، بل كنا نسمع أخبارهم من خلال أجهزتنا التي لم تؤكل، كان عالم خارج أراضينا، يصورهم، ويحدثهم، ويكتب عنهم، ويهتم بجميع أمورهم، بما فيها أحاسيسهم، وأشياءهم التافهة، أما نحن، كلنا، فلم نكن مدعاة لاكتراث أي شيء، إلا بقدر ما نحن أشياء تثير فضولهم أحياناً.

وهكذا، فقد نُسينا، نحن، ولم يعد أحد يذكر شيئاً عنا، أو عن هوائنا الذي أخذ يتعفن، بعد أن

تكاثرت فيه الحيوانات، وهي تلد وتلد وتلد، حيث يأكلون، ويأكلون، ويأكلون، وكنت ترى أحياناً، لقطة يبثها قمر صناعي- لا نراه- في الشاشات الفضية، وفيها طفل يلعب في شارع طيني، ضيق ومترب، ويخاطب نفسه قائلاً:

كنت ألعب ببعض الأحجار، على التراب، فتوقف قربي اثنان من أولاد الحيوانات، كانا يسكنان في حارتنا، وهما ينظران إليّ ولا ينظران، حيث ليس لهما مثل هذه العيون البشرية، بل ثقوب تلمع كخرز بارد، تراءى لي أنها عيون، ونطقا عني، ولم ينطقا، حيث لا فم لهما، بل كنت أرى أن كليهما فم، ومما سمعته: أحدهما، ابن الحيوان، يقول لزميله: ابن الحيوان الآخر:

-ماذا يفعل هذا الطفل؟

قال: أما سمعته يقول: إنه يلعب ببعض الأحجار؟

قال الآخر: هل نأكله؟

:-هيا... يا له من طفل... انظر ما أكثر الشيب في لحيته!!

وكنت حجراً صلباً، فمرا من جانبي يأكلان الشجر!

❑❑❑

عزف على حب ضائع

قصة: عوض سعود عوض

أول عمل قمت به بعد وصولك إلى بيت أهلك. دخلت إلى الحمام لتغسلي كل أثر لفالح. بقيت ساعة وأنت تفركين جسدك بالليفة والصابون. تسكبين المياه حتى غدا لامعاً نظيفاً. عندما تأكدت من ذلك، صرحت بينك وبين ذاتك، أنك ولدت من جديد.

تتلمسين وقع الكلمات. رنين الأحرف وموسيقاها. أذناك تصغيان إلى قرار إخلاء السبيل. أذناك لم تعتادا سماع ذلك. آه ماذا تسمعين؟! كل شيء تغيّر، طريقة المحاكمة وما أسند إليك، إذ قرر القاضي ما يلي:

-الظن على المدعى عليها بجرم التزاني وفق أحكام المادة 473 ع عام، ومحاكمتها أمام محكمة بداية الجزاء.

-منع محاكمتها بجرم القتل المسند إليها وفق أحكام المادتين 533 و533/200 ع عام لعدم اكتمال الأركان القانونية لهذا الجرم بحقها.

سابقاً للقرار وللسجن وللحادثة المشؤومة، قررت أن تكون ليلة القدر مناسبة لاحتفال رائع. سيكون ذاك اليوم مختلفاً عن بقية الأيام. خرج زوجك فالح بعد أن أخبرك أنه لن يعود إلا ليلاً. لكنه سيفعل عكس ذلك تحت أية حجة. علّه يجد عشيقاً في بيته، أو ما يثبت ظنونه التي باتت تؤرقه. الحب الذي وهبك إياه تخلص منه. المصادفة ليست هنا، بل في الجار الذي تفاءل بالمناسبة وقرر شيئاً ما. قرر ألا يمر العيد إلا وهو وجيرانه على وئام. توجه صباحاً وقابلك. طلب إليك أن تقنعي زوجك بإنهاء الخلاف، خاصة وليس هناك حدث هام أو ثأر.

فجراً عجنت الطحين وتركته يختمر، لتصنعي حلويات العيد بالمناسبة الكريمة، ولتفاجئي زوجك بالاحتفال مساء. ستطلبين الإذن لزيارة أهلك في المدينة، والبقاء عندهم طوال أيام العيد. ستحاولين بهذه المناسبة إعادة المرح إلى فؤاده، وتحولين الغيوم المتلبدة فوق جبينه إلى سماء تفتقر للغيوم والمطر. ارتديت أحلى فساتينك. وعللت نفسك بأن هذا اليوم سيكون رائعاً ومميزاً. ومما زاد في يقينك

زيارة جارك، الذي دعاكم لتناول وجبة إفطار في بيته.

كنت حتى تلك اللحظة تسبحين مع النجوم. لقد تحققت أحلامك. لكن ما إن رأيت زوجك قادماً والغضب يرتسم على وجهه، حتى تبدل كل شيء. دخل بعكازه. صفعك ومد يده إلى خاصرته. لم يجد الجار بداً من الهرب. أين يذهب وهو يسمع اصطفاق الباب والضرب والشتم؟ أيدافع عن جارته ويقول الحقيقة. لكنها قالت الحقيقة ولم يصدقها. وصفها بالعاهرة. لا يعرف كيف تدلى من الشرفة عله ينجو بروحه. جسده لم يتوازن، يهوي إلى أرض الحديقة.

ماذا تتوقعين يا عائدة؟ كيف تدافعين عن ذاتك؟ لم تتوقعي أن شكوك زوجك قد وصلت إلى هذه الدرجة. أهذه مصيدة؟ سألت:

–لم فعلت هذا يا فالح وأنت تعلم أنني لم أخنك؟

–أنت زانية وقاتلة!

البدايات يوم أتى زيارة إلى بيتكم. نظر إليك وكأنه يراك للمرة الأولى. رأى الجمال والهدوء في وجهك والرشاقة في حركات جسدك وانحناءاته. هل يعقل أن تنضج الفتاة بهذه السرعة؟ إنه أمام فتاة رائعة. نظر إلى وجهك المشع نوراً، إلى ابتسامتك الدافئة. كل ما فيك مغرد. كل ما فيك يقول: ها أنا ذا أبدأ حياتي بعد بلوغي، أطير مع العصافير وأفرد جناحيّ في الكون الواسع. فتتفتح ملايين الزهور وتنشر عبقها.

مددت يدك وصافحته. حاول أن يقبض عليها أطول فترة ممكنة. لكنك سحبتها بسرعة من كفه. تأكد أن كفه تلامس الحرير. تلامس الجمر. تلامس تياراً كهربائياً. أخبركِ أنه ومنذ هذه اللحظة لن يفكر بغيرك. بان الفرح على محياك. ساعدته في خلع حذائه، قدمه اليمنى لا تساعده كثيراً، يستعين بعكاز.

تعانقت ابتسامتكما في فضاء الغرفة. في الخارج زقزقت العصافير. كل الأصابع تشير إلى أنكما بدأتما طقساً من المودة، ولأنكما في أول لقاء، لا أحد يستطيع البوح بما يعتمل داخله. هل جاءتك الحياة على طبق صدئ؟ ألا يوجد غير ابن خالتك الأعرج؟ بكثير من الشفقة والإنسانية كبحت الأسئلة. أنت على درجة من الشفافية. تحولت عيناك إلى فم ضاحك. الحدقتان تتراقصان. هل تقولين شيئاً أم تبقينه مزروعاً في الأعماق.

قال:

–أنت أفضل من يساعدني على هزيمة العجز في قدمي!

الفرح يغرد واسعاً كالمجرة. الأنهر تتدفق حليباً وعسلاً. يلتقي النور وحبات من العرق. يكتمل الطيف. تزهين بقامتك، بالورود التي تعبق في ابتسامتك. تكللك هيبة دالة على فطنتك وحسنك، مما يجعل النسوة يتفنن في أقوالهن. في الغيرة من جمال لا يذبل وفتنة متجددة. ومسك يحيل الغرفة إلى بستان.

لم يبخل فالح بزياراته ولا بأوصافه الجميلة. أسمعك أنك حلمه الذي ينتظره. في نهاية العام سيتخرج مهندساً، سيزف لك الأخبار الرائعة. في كل مرة يصافحك يحسُّ بقلبه يختلج بين أضلاعه. ارتحت إلى كلماته. لم تقولي إنك موافقة أو رافضة. كنت بحاجة إلى فسحة من الزمن. أمك أحست بما يعتمل في صدرك. حذرتك من حبه. أذناك لا تسمعان ما قالته أمك، وما قاله أخوتك، وما قالته الصديقات. ستجدين عند ابن خالتك الحب. ستعطفين عليه وتحبينه من كل قلبك. لن تدعيه يشعر أنه أقل من الآخرين. قد تساعدينه في أن يُحسّن بعض الشيء من مشيته، وربما يدفعه حبك إلى أن يستند على قلبه بدل قدميه. أن يهرول. أن يسبق الجميع.

أمواج الحب فاضت مع مجيء خالتك. قبلتك وساعدت ابنها في إدخال الخاتم في بنصرك الأيمن. بعد شهر واحد بدله إلى الأيسر. كل الأنهار مياهها عذبة تسقي العطاش وتروي السهول. وعلى القمم شيء من بياضها ينبت شجيرات تكبر وتكبر لتعانق الفضاء. بدا كل ما في الطبيعة جميلاً. السهول خضراء. والتلال والجبال غابات، وكل ما في طريقكما بساط وعصافير ملونة. تحجلين وأنت تسيرين إلى جانبه. تفكرين كيف تقودينه. تخافين أن يتعثر. تمدين يدك، يشدُّ عليها. المرح في عينيك وفي جسدك اللدن الذي يتموج مع كلمات الغزل.

ماذا حصل يا زوجي حتى تحذرني من السلام على الرجال؟ وتملي عليّ من أحادث من النسوة؟ استخلصت بأن عليك إن أردت الاستمرار في حياتك الزوجية أن تطيعيه. أن تظلي في البيت، أن لا تخرجي حتى إلى الدكان. أن تنتظري مجيئه على أحر من الجمر. لم تفكري كثيراً، ولم تعيري ما قاله الاهتمام الكافي. بقيت تتصرفين على سجيتك. رفضت أن تكوني شجرة بلا ظل. بلا أوراق وثمر. لا تفرخ أغصاناً ولا تزهر. يمر الربيع وكأنه الخريف. يوماً بعد يوم تشعرين بثقل الحب الذي نخرته الظنون. الحب الذي غدا شجرة يابسة لا تصمد أمام العاصفة. الأدهى أنه يقلق فلا يدعك تنامين. يتقلب في الفراش. تشعرين بحركته، بتنهداته، بحرقته. تفيقين فإذا به ما زال يقظاً مهموماً. اقترح أن ينام على سرير منفصل.

أحسست بانفصالك. لكن ولدك هو من كسر ظهرك. جعلك تضحين وترضخين. تعيشين على فتاته. لا تسألينه لِمَ تأخر ولا أين كان؟ اعتصمت بالصبر. نظراتك تعبر إلى داخله. تدخل تلافيف دماغه. تدخل إلى صدره. إلى كل مكان داخله. تعريه، وعندما يحسُّ بالبرد والعري، يحاول ارتداء ثياب أنيقة وربطة عنق. إلا أن هذا لا يغير من رائحته الكريهة التي بدأت تنتشر في البيت. يبدو كطفل فعلها في ثيابه. لا يجرؤ على الاقتراب. يهرب وأنت تهربين. حافظت على المسافة الفاصلة بينكما. لا تدعيه يلمسك. تبتعدين عنه. وعندما يصرّ على النوم إلى جانبك. يتخيل ذاته مع غيرك. مع فتاة يناديك باسمها عندما ينسى ذاته. لم يستطع تحريك عواطفك ولا جسدك. قطعة ثلج. تحسين أنه يعاقبك لحظة الوصال. تتقيئين ما في جوفك، وتشتمين الزمن والحظ وعواطفك المهترئة، وسوء اختيارك.

يوماً بعد يوم جاءتك أخباره، قيل إنه يعشق فتاة حنطية ذات شعر قصير مصبوغ بالأشقر. عيناها ملونتان. طويلة. أكثر من شخص شاهدهما في المطعم أو في صالة أحد الفنادق. يصحبها بسيارته إلى أماكن عدة. يأتي مهموماً. وعندما تسألينه يجيب إنه العمل. شخص مثله صار معروفاً. عليه أن يداوم النهار بطوله ليلبي حاجات المواطنين. في البداية صدقته. ولكن عندما وصلت أخباره بصقت على كلماته المعسولة التي خدعك بها. بصقت على ما سميته مجازاً الحب. جسدك يرتعش كعصفور بلله المطر. قليل من اليأس تسرب إلى فؤادك. نسي أن يأخذك المشاوير الأسبوعية. منذ زمن لم تذهبا إلى مطعم الفجر لتتناولا وجبة غداء أو عشاء، مصحوبة بوجبة غزل ومرح. غدا الكلام الجميل محرماً. لا شيء سوى الأوامر. وعندما يرى جفونك مبللة بالندى يقول: دموع الفاجرات...

حلمت بطوفان يصل إلى شقتك. أصدرت صرخة. وعندما حدثته قال:

-ألم أقل لك لا تحادثي أحداً.

غطيت جسدك باللحاف وأدرت وجهك. مسحت دمعة انحدرت على خدك. حاولت أن تنامي. لكن النوم جافاك. كيف تنامين وزوجك يشك بك؟ الغيوم التي في السماء استقرت في رأسك. الزوابع التي تهب من الربع الخالي استوطنت صدرك. بدأت تفكرين فيما يجب عمله. حاولت مناقشته. كل شيء فيه تغير. كل شيء يدعو إلى أن يفكر كل واحد بطريقته وبعيداً عن الآخر.

نظرت في المرآة. أين جاذبيتك؟ أين ابتسامتك؟ أين النجوم التي تتراقص على جيدك؟ النسوة يتحدثن عن لحظك الناعس، عن أنوثتك. عن شعرك المنسكب. عن صوتك الناعم الرنان. عن نهديك المنتشيين بثرثرتهما. عن روحك المرحة الطيبة، وعينيك الحالمتين، عن وجهك الذي يسرح فيه الناظر، فإذا به يصل إلى مجرات ونجوم وأقمار ومواكب عشق. عن الغصن المبرعم في جسدك الذي يعبق بالورود. فهمت الآن سبب الغيرة.

يخاف عليك. كيف تمنحين ابتسامتك لجيرانك، لجاراتك، للأطفال، للشيوخ. وكيف تبدين عذبة رقراقة. لماذا تتحدثين وتزورين تلك الجارة وزوجك حذرك منها؟ لم تعرفي أنه دخل خدرها مرات، وتذوق لبنها وعسلها. ما عساها تقول لك. وهل تدلك على الطريق الذي عليك سلوكه؟ بدت الشكوك صغيرة، وها هي تكبر كل يوم كبطن امرأة حامل. أبلغك أنه يفضل العيش وحيداً.

أنت تخافين عليه. كنت تضمينه كطفل صغير. تهبينه الرضاب والعسل. تشعرين أنك مسؤولة عنه. مسؤولة عن تخليصه من عقدة أنه أقل من الآخرين شأناً. دائماً تدفعينه إلى الأمام. تخففين مصابه: "إن القدم ليست كل شيء في حياة الإنسان. العقل والأخلاق زينة ولديك منهما ما يكفي بلداً. نجحت في وظيفتك. وصار لك شأن كبير في المحافظة. صرت مسؤولاً ولديك سيارة وسائق وخدم. لك القول الفصل في الكثير من الأمور، خاصة ما يتعلق بالأبنية والمشاريع الكبرى. أفرح لدى كل نجاح. أشعر أنني الناجحة. أحقق ذاتي من خلالك.".

لأول مرة يتحول الحب إلى أصفاد، ويتحول الزوج إلى مدع. لقد جاءك الطوفان يا عائدة. ما أنت فاعلة. أنت في مخفر الشرطة. مطلوب منك أن تجيبي عن أسئلة صعبة، أسئلة لم تتوقعي أنها ستوجه إليك ذات يوم. أسئلة تدينك. أنت قاتلة. أنت زانية. أنت خائنة! ماذا تفعل الدموع؟ لا يوجد في المخفر بند يخص اللآلـئ التي تناثرت على وجهك، وعلى عنقك وغسلت جسدك. كيف يجرؤ الشرطي أن يوجه سؤالاً كهذا؟ هل يعلم أنني لا أعرف من الرجال إلا زوجي؟ هل يعلم أنني أحببت زوجي وأشفق عليه؟ ولو شئت خيانته لما كنت هنا. تطلبين العون من الله. من رئيس المخفر. من القاضي. تحولت مياه الأنهار إلى ملوثة وجفت الينابيع، وبدا الجفاف في كل مكان.

أنت المرأة الرقيقة الناعسة، كيف تدافعين عن نفسك. هل تقولين أن زوجك هو الخائن؟ يغيب عن البيت بحجة وبدون حجة. قررت أن تقولي الحقيقة إلا النقطة المتعلقة بموت الجار. لديك طفل لا تريدينه أن ينظر إلى أبيه كقاتل. لم تتصوري أن زوجك سيتخلى عنك. إنه يحبك ويغار عليك، الغيرة أعمته. لن تزجي باسمه. ستتحملين ذلك وحدك. أيام وتخرجين. الشيء الذي لم تحسبي حسابه أن الخروج يحتاج إلى جهود وربما إلى معجزة.

علمت أن زوجك هو المدعي. يتهمك بقتل الجار وبمحاولة قتله، ويتهمك بالزنا. وكل محامية. ستقف في وجهك امرأة، وأنت تشفقين على النساء. ماذا تقولين للمحامية وماذا تفعلين؟ علمت أن أعمامك يجردون بنادقهم. ومن لا يملك بندقية يشحذ سكيناً. وأن أحد إخوتك رشح ليقوم بقتلك وغسل العار. الآن أدركت كم أنت مغفلة! القانون ينص على عدم حماية المغفلين. شقيقتك زارتك أول مرة. نقلت ما يقوله الأقارب، وما تناقله الناس. خلعت الإسوارة الوحيدة التي في معصمك، وطلبت إليها أن توكل محامياً يدافع عنك.

لم تتصوري أن الحب في لحظات يتحول إلى كره وإلى جنون، إلى تدمير للذات. توقعت كل شيء إلا ما حصل: "أيعقل بعد ست سنوات من الزواج، أن أرمى في السجن ولا أعرف متى سأخرج، ولا أستطيع أن أدافع عن ذاتي، أنا البريئة المتهمة لا أحد يصدقني. لديه الحجج. لقد قبض عليَّ وحيدة في البيت، وهذا أقصى ما كان يتمناه. لم أتوقع أن للحقد نيراناً، وأنه يشعل كل شيء، وأنه إذا تمكن بأي شخص يحيله إلى حيوان، إلى عدو لا يرحم".

جاءك الفيضان ولا أحد يصدقك، فأنت قد فعلت كل الموبقات التي ذكرتها الأديان والشعوب المتخلفة. تستحقين شيئاً واحداً هو القتل. من يحسُّ بمشاعرك. الجدران تطبق على صدرك. حولك نسوة لا يعرفن الحلال من الحرام. دخلن السجن بجرائم ارتكبنها. لم يصدقن ما قلت. القاضي لم يصدق. الأقارب لم يصدقوا. أحد إخوتك ووالديك هم من صدقوك.

أنت الآن قاتلة وزانية تستحقين كل العقوبات. زوجك يتفنن في إدانتك. جاءك الطبيب الشرعي ليسجل واقعة الزنا. جاء في تقريره أن لا وجود لأي جماع. لم يصدق زوجك التقرير طلب لجنة لتأخذ البصمات التي على جسدك. تم التركيز على الشفتين والعنق. إلا أن التقرير أفاد عدم وجود أية بصمات للجار المتوفي على جسدك. لم يكتف بذلك بل طلب لجنة ثالثة ورابعة، لقد

توهم أنه مارس الجنس معك بطريقة شاذة. التقريران الأخيران ينصان على بياض عرضك. لم تكوني في أيامك الأولى إلا ملبية لمطالب اللجان الطبية. اخلعي ملابسك لنأخذ البصمات تخلعين. افتحي ساقيك لأخذ لفافة مهبلية تفتحين. فرشخي واحني ظهرك. تباعدين بين قدميك وأنت تذرفين بردى واليرموك والفرات على صدرك. ما هذه السفالة، أهذه وظيفة المحكمة؟ لقد فقدت إسوارتك ومحاميك غير قادر على فعل شيء. الآن جاء وقت العمل. النيابة حركت الدعوى ضدك استناداً لأحكام المواد 200/533 و473 ع عام. وقد جاء في الوقائع كيف حصلت الحادثة. أما في الإدانة فهناك تقرير وفاة الجار، وضبط الشرطة المتضمن الواقعة. والتقرير الطبي الشرعي حول فحص جسدك بالكامل، وحول اللفافة المهبلية، وتقرير الخبرة الطبية الثلاثية لبيان فيما إذا كنت تمارسين اللواطة. ومحضر استجواب الدكتورة مرفقاً بالاستشارة النسائية والفحص المخبري، وإفادة المدعي والشهود، ومحضر الكشف على مكان الحادث.

تغيم الكلمات. تسألين السرير والغرفة عم فعلت؟ كل ما في البيت ينطق أنك كنت واقفة على الباب تحدثين جارك. تغيب رؤاك في السواد. أسئلة مشروعة، لماذا حصل ما حصل وبهذه الطريقة البشعة؟ من يصدقك لو أكلت أحرف القرآن والإنجيل! تسلين نفسك بقراءة ما هو مكتوب على الحائط. الوقت يتفتت إلى ثوان. يتطاول، تصير كل ثانية دقيقة. وكل دقيقة ساعة. كيف سيمضي اليوم إن لم يأت من يخرجك؟ ترسلين نظرك، الصور تتابع.

تكر الأيام ساعة بعد ساعة ويوماً بعد يوم، أسبوعاً بعد أسبوع، شهراً بعد شهر وأنت في مكانك مرمية. تعانين الوجع وفقدان الشهية للكلام والطعام. كلمات مواربة تقذفها النسوة في وجهك. يتجمعن حولك. تقفين مذهولة. ينتظرن كلماتك وشرح ما حدث.

يرسم الدمع أقنية وسواقي. تسافرين عبر ذاكرة مثقوبة. ذاكرة تحاور الأهل، تحاور السجينات، اللاتي يحاولن دخول عالمك. تتمردين على الطعام والهواء والماء، فتتلون أيامك بالسواد.

الأفكار تتنازعك. أفكار عن البيت، عن الأهل، عن القضاء، عن الأنثى الضحية. أفكار تمتد بشكل عرضي وطولي. تجتاحك. تجعلك منهوبة. أفكار تأخذك. أفكار تعيدك، وكلها تدور حولك، حول اتهامك.

تندبين الدروب التي مشيتماها. تندبين الزمن وكل الأمكنة التي تشهد نهايتك الدرامية. أمكنة لها متسع في داخلك. تغيبين في دوامة الحزن. تغرب الشمس في صدرك. لا شيء سوى الفراغ والغثيان وذكريات واقع مليء بالغصات.

عدت إلى واقعك. أنت في سجن ارتطمت بجدرانه، وارتطمت جدرانه بك. حتى بت بين فكيها. تسخر منك وتخبرك أن عليك أن تتعودي رؤيتها. الضوء يدخل من كوة صغيرة ولفترة قصيرة من الزمن. ينتفض مذبوحاً قبيل المغيب. غاب ظلك ولم يعد له وجود. في الصيف حرارة لا تطاق. لا شيء سوى الماء. تذهبين إلى المرحاض لتغسلي جسدك، الذي يمتص روائح البول

والغائط. تحسين أنك بدل أن تتطهري وتنظفي جسدك، جلبت له روائح لا تغادره. ولأن النسوة صاحبات تجارب يحلو لهن أن يتلصصن، وأن يتحدثن بوقاحة عن جمالك. وأنت تهربين من أنفاسهن المملوءة بالدخان والعفونة والعرق والحشيش.

باتت أحلامك بحجم الغرفة القذرة. غدوت بلا فضاء. بلا أولاد. بلا زوج وبلا حبيب. بعض النسوة قلن عن زوجك إنه سيئ، وإنه ظنان وشكاك وهو لا يستحق ظفرك. وبعضهن ضحكن ساخرات. قالت إحداهن:

-نحن نعرف الزانية، تزني وتقول لزوجها لم يمسسني سواك. هذه الدروس جربناها وخضناها حتى النهاية.

إحداهن كانت تقسم لزوجها بعد ذهابها إلى عشيقها وعودتها. إنه أول وآخر من تفرج على جسدها، وإنه نما بين يديه. ثالثة قالت:

-كان زوجي يشك بتصرفاتي. أقنعه أنه الحبيب فيقتنع. إلا أن الشك تلبسه. راقبني، وعندما تأكد من وجود عشيقي حضر ومعه اثنان من رجال الأمن. أنا فعلت ذلك دون قتل.

تردين وتقسمين إنك لم تخوني زوجك. يتضاحكن ويتغامزن، وعندما يصلن إلى هذا الحدث. تتدخل إحدى السجينات. هذه التي وقفت معك منذ البداية. احتضنتك وقالت: إنك مظلومة. وإن وجهك الملائكي يصعب أن يكون وجه ليل ودعارة.

تنهداتك وبكاؤك يملأ الفضاء. يسكتن بانتظار أخبار جديدة عن محاكمتك. استبدلت المحامي. ها هي ذي الشمس تشرق من جديد. وها هي ذي الأيام تعيد ابتسامتك. لقد صدر قرار القاضي. أخبرك المحامي الجديد أن زوجك قد استباحك ولم يرحمك. لقد جاء دورنا لنرد الصاع صاعين. الحزن يتكدس على صدرك. شيء واحد قلته للمحامي:

-أريد أن أخرج من هنا أولاً.

هللت أمك العجوز ورحب بك والدك. بينما في الخارج بنادق أعمامك وكثيرون من أقاربك ينتظرون الاستفراد بك. كل واحد يريد أن يغسل العار الذي لصق بجسده، ولا يزول إلا بدمك.

نظرت إلى تلك الجموع وأشفقت عليهم قبل أن تدخلي إلى الحمام.

❑❑❑

نخبُ العولمة

قصة: أكرم عز الدِّين الصغير

انحرف السيد (سائق) بالحافلة يميناً، وأدخلها في سربٍ ضيِّقٍ، بين رجومٍ صخرية رمادية، تمنع الناظر أن يبصر ما خلفها حين يكون عابراً فوقَ الطريق الدولية، المصقولة كنصلِ سكين، والتي تبتدئ من العدم، وتستمر إلى اللانهاية!.

وما إن قطعت –أي الحافلة– بضع عشراتٍ من الأمتار في المسرب، حتى انفتح أمامها اليسار، المدى الفسيح، المتشح بصفرةٍ أبديةٍ حارقة، بينما انتصب إلى اليمين مبنى هجين الطراز، كما هو حال جميع الاستراحات والفنادق التي تبرز كبثورٍ وقحة على جانبي الطريق!.

وبعد أن تسمرت فجأةً أمام المبنى، إثر ضربةٍ عصابيةٍ على المكابح، أدتها قدم السيد (سائق) الماهرة، رفع الراكبون رؤوسهم ورموا بعضهم بعضاً بنظراتٍ حائرة، بينما ثارت زوبعة غبارٍ ثقيلةٍ في الخارج، زادت الجو القائظ ضيقاً واختناقاً.

قال السيد (سائق) وهو يترجل بضجر:

–استراحة.. أريد أن أكسر نعاسي بساعةِ نوم!.

ثم دعكَ عينيه الحمراوين كعيني مدمنٍ مهترئ، واندفع باتجاه النادل، الذي برز في المدخل لملاقاته:

–أهلاً يا معلم..؟

لم يكترث السيد (سائق) لهذا الترحيب، بل سأل بجفاء:

–هل السرير جاهز؟.

–جاهز يا معلم..؟.

وفي داخل الحافلة تبعثرت النظرات على الوجوه العرقة، مسائلةً بعضها بعضاً بإحباط وضياع، عن مبررات هذا التوقف المتكرر. وسُمِعَ صوت السيد (البيه) يعلو من وسطها متذمراً:

–كل ساعة توقف. ما هذا!. نريد أن نصل. هذه الصحراء تكاد تقضي علينا. بنينا لهم أعظم الفنادق والنوادي، وأحضرنا الستلايت، وعملنا الفضائيات والإنترنت، حتى صار بإمكانهم أن يصلوا بها إلى حيث يشاؤون. أفلا يحق لنا بعد كل ذلك أن نرتاح..؟!

أدرك (الفتى النقي) من خلال حركات شفتيه، أن السيد (البيه) قال شيئاً ملتبساً، فغمغم:

–آه يا سمسار.. بأيةِ صفقةٍ تفكر؟!.

وفي اللحظة عينها ركلَ (أبو المراجل) الذي كان يقاسم (الفتى النقي) المعقد..صمته بعيداً، وقال وهو يربت على اسطوانةِ بندقيته القديمة، والتي لا تفارقه أبداً:

–لا ترفع صوتك.. إن هُمْ سمعوك.. قتلوك..ونحن حتماً لا زلنا بحاجةٍ إلى بعضنا بعضاً!

وأما السيد (حارس) الذي كان يقف في مقدمة الحافلة، وعلى مقربةٍ من مقعد السائق، مراقباً بعيني ثعلبٍ خبير، فما لبث أن أصلح هيئة (برنيطة) الزرقاء، وداعب بأصابع يده اليمنى المتعجرفة، ذراع مغلاق الرشاش (إمْ سكتين) الذي يتمنطق به، ثم أدى حركتي تلقيم وأمان السلاح، لَمَّا تخلوا من تهديدٍ ضمني، فتشظى في جو الحافلة المرتبك والمذعور، صدى صوتِ حركةِ المعدن الواخذ، وبعد برهةِ صمتٍ كافية، جأرَ بخوارٍ سادي كريه:

–استراحة.. أي نعم استراحة.. أم أنكم لم تسمعوا؟!.

حَمَلَ (الفتى النقي) كيسَ حجارته، المشغول من دانتيلا مطرزة بأزهارٍ ونجوم ذهبية لطيفة، واندفع نازلاً نحو باحةِ الاستراحة، ثم هبطت في إثره بعجلةٍ وارتباكٍ ملحوظين، السيدة (راقصة)، وهي تلعقه بعينين تنضحان شهوةً. لقد كانت على استعداد لقتلِ الجميع في سبيل قضاء ساعةٍ معه!.

قرأ (أبو المراجل) الذي ترجلَ بعدها، عربدةَ أفكارها، فهمسَ لها بسخرية:

–إنه لا يناسبكِ.. عليكِ بالبيه، أو الخواجة، أو حتى الكاهن!.

لكن السيدة (راقصة) افترضت أن (أبو المراجل) يريدها لنفسه، فبصقت بوقاحة، وفاحت من بصاقها رائحة حشيشٍ بلدي رخيص، ثم مأمأت:

–خسئتْ.. لن تمسني يا ملعون شيبك!.

تقدم السيد (الأمير) من الراقصة ولكزها في وركها، وغمزَ بعينه الحولاء وهو يمسد شاربيه الضخمين المتهدلين على شفةٍ بنيةٍ مقشرة، وقال لها:

–اسبقيني إلى الحمام؟.

نظرت إليه بتوسلِ شحاذةٍ متمرسة، وقالت:

–ما قلت له شيئاً.. أقسم على ذلك!؟.

كان سادس المترجلين، السيد (حاوي)، الذي تخيَّرَ مكاناً ظليلاً إلى جانب جدارٍ متسخ على مقربةٍ من المدخل، وفرشَ عباءته القذرة، التي تنطلق منها رائحة نتنٍ أبدي.. على الرمل، الذي يتعرق آلافاً مؤلفةً من العقارب والهوام. وجلسَ القرفصاء، وبين ركبتيه الناحلتين، وضع سلة القش الحائلة، وأخرج من عبِّهِ مزماراً خشبياً بنياً، وبعد أن أزاح الغطاء عن فم السلة، علَّقَ المزمار بين أسنانه المتآكلة، وشرع ينفخ فيه من وراءِ أوداج مطاطية كالحة، فانطلق نغمٌ مرحٌ يمازجه حزنٌ خفي، وتوسلٌ دائم. فأطلت الأفاعي من السلةِ برؤوسٍ شهوانية، وراحت تطلق ألسنتها الخيطية، مثيرةً في الأجسادِ قشعريرةً ناعمة.

توقفَ عن عزفه للحظات، وقال:

-يُقالَ انظر بعينك.. وجرب بنفسكَ معجزات الله.. بلدغةٍ نشفي السل. بلدغتين نشفي الملاريا. بثلاث الكوليرا.. بعشرة السرطان والقلب.. وبمائةٍ فقط.. نشفي جنون هذه البلاد. الله قادر، وهو يضع سره في أضعفِ خلقه!.

وعندما لم يجد تجاوباً من أحد، عادَ فعزفَ أنغاماً مختلفةً، فأرجعت الأفاعي رؤوسها إلى داخل السلة باستسلامٍ مضحك.

هَزَّ السيد (بروفيسور) كتفيه بغير مبالاةٍ، وبصقَ كتلةً صفراء تكدست في رغامته، ثم قال بصوتٍ ينضح سخريةً:

-أعترف أنني وحتى الآن، لم أستطع فهم الأبعادِ السيسيولوجية لهؤلاء الناس!. إن إصرارهم على إبقاء الحال، كما هو عليه، يثير ويدهش. عليهم أن يخجلوا قليلاً. لقد أصبحنا في عصرِ العولمة والفضائيات والإنترنت.. بينما لا يزال يطاردنا بأحاجيه وشعوذته. شيء يدعو للجنون!!.

اندفعت السيدة (راقصة) من حمام الاستراحة، مصفَّرةَ الوجنات، متهدلة الذقن، فبان عمرها الحقيقي، برغم كثافة الأصباغ على وجهها. وفيما راحت تعيد ثدييها المطفئين إلى ما تحت صدارة الرقص، قالت بقرف:

-عنينون.. كلكم عنينون. لقد قرفت منكم ومن فحولتكم الكاذبة، التي تملأ الجرائد. فإذا جَدَّ الجدُّ لا أرى فيكم من يفعل فعلَ لسانِ كلبٍ عطشان!

تسللت من البابِ نسمةٌ حارة، مدبوغة بجفافِ المدى اللاهب. كل شيء هنا ينزُّ حرارةً وضيقاً، ومواتاً. وما من شيء يدل على الحياة، سوى هذه العقارب والسحالي، والهوام، التي تتوالد بالملايين!.

مرةً أخرى انفجرَ صوت (العم: ود الزين)، الذي اشتهر بذهوله الدائم وحزنه وآلامه المكتومة:

-نقطة ماء يا خلق.. أكاد أموت من عطشي.. ألست وإياكم من أصلٍ واحد. وجدٍّ واحد. فبحقِ ما بيننا من قرابة، امنحوني قطرة ماءٍ واحدة، أبل بها ريقي؟!.

يا له من مسكين حقاً. فهو لا زال ومنذ انطلاقِ الرحلة، يتسول قطرة ماءٍ، لكن دونَ جدوى!.

قهقهت السيدة (راقصة) التي كانت اختارت لنفسها طاولةً قرب إحدى النوافذ.

وقال السيد (الأمير) –حامل الزمزمية، بتهكم وسادية:

–.. ولا نقطة. هكذا أفهمناكم منذ البداية.. ثم من قال لكَ أنه لدينا فائض!؟.

تدخلَ السيد (بروفيسور) بصوتٍ كقوقأة الدجاجة:

–.. إن الظروف التي نمرُّ بها، تتطلب منّا زيادةً في الوعي والثبات.. واللحاق بركب الحضارة يتطلب صبراً ونفوساً عظيمةً. كما أن ردود الفعل الميتافيزيكية، لا تحلُّ مشاكلَ البشر.

وأما السيد (البيه) فقد رطن بشماته:

–هذا هو ثمن عنادك. تريد أن تغيِّرَ المألوف!. كان عليكَ أن تكون مثلي وتحسب للأمرِ ألفَ حساب. قلنا لكَ مشاكلنا لا تحل إلا بالسياحة والانفتاح، فلم تقتنع!. ركبتَ رأسكَ وقلت سأعتمد على إيماني وساعديَّ. أرني.. أين هما ساعداك الآن؟!.

فرّجت السيدة (راقصة) ساقيها، وقالت بسخرية:

–.. هنا!.

السيد (الميجر) أعتَقَدَ أن الوقتَ أصبح مناسباً للتدخل، فقال:

–أرأيتم.. نلف وندور.. ونلف وندور، ثم ما نلبث أن نعودَ إلى السياسة.

لكن بكل أسف.. بلا منطوقٍ ثوري!.

تدخل (الحكيم الأزليّ)، وهو يمسح بقايا الغبار عن صفوفِ أوسمته الموصوفةِ على صدره، محاولاً أن يعيد لها شيئاً من بريقها الغابر:

–.. كان مجموعهم مائة ألف، الذين قتلتهم صبراً.. وإضعافهم وجهاً لوجه. وذلك فقط من أجلِ أن لا أسمع كلاماً كهذا. لكن يبدو أنه لا فائدة.. ما هذه الرحلة الملعونة.. أما آن لنا أن نصل؟!.

أفاقَ السيد (كاهن) صاحب القبعة الكهنوتية السوداء الصغيرة من غفوته الكاذبة، ورفع رأسه عن وجه الطاولةِ الصقيل، وكان إلى الآن صامتاً لا يتكلم مكتفياً بالمراقبة، بعيني حبارٍ مخضرم، وقال بصوتٍ يشبه صغير الحرباء:

–أؤكد لكم يا جماعة أن هذه الصحراء، لا بدّ لها من نهاية، وأن جنةَ الميعاد ما عادت بعيدةً عنا. منذ البداية قلنا لكم هادنوا وسلّموا.. فأمضيتم الشهور والسنوات، وأنتم ترفسون يميناً وشمالاً، بغير طائل!.

وبعد أن سحقَ السيد (الأمير) بنظرةٍ معبرة، أردفَ محذراً:

–ولا قطرة.. لا تدع العاطفة تسيطر عليك!.

كان السيد (الميجر) قد خصَّ نفسه بطاولةٍ متوسطة، فعاد يقول بخيلائه المعهود:

-.. صدقوا أنني بتحريك هذه الإصبع – وأشار بسبابته اليمنى الناعمة – يمكنني أن أجعلَ كرتكم الأرضية هذه، ترقص فرقاً بين كفيَّ.. لكن بعضكم

-ومال بنظره نحو الثلاثة: (الفتى النقي) و(أبو المراجل) و(العم ود الزين).. ركب رأسه، وأصرَّ على رفضِ أسلوبي.. والآن أفهموني، ما نفع كيسِ الحجارةِ هذا، أو هذه البندقية الصدئة، طالما أنكم محرومون حتى من حبةِ (السيتامول).. أما من جهتي لا زلت على يقين، أن قليلاً من الديناميت هنا، وقليلاً منه هنالك.. يحل المسألة!.

عندئذٍ هبَّ السيد (الأمير) من مقعده كالملسوع، وقد فطن إلى شيءٍ هام، ثم وقف قبالة السيد (كاهن)، وقال له برجاء:

-يا سيدنا.. لا تؤاخذني على كثرة إلحاحي.. وأرجو أن تظلَّ متذكراً اتفاقنا.. الشركات والبنوك والقصور والسيارات واليخوت والطائرات والخليلات، أريدهم جميعاً بذات المواصفات، التي اتفقنا عليها.. دون زيادةٍ أو نقصان.. أرجوك؟!.

ردَّ السيد (كاهن) بلؤم:

-زَمْزَميتك تكاد تنتهي.. وإذا انتهت أنت تعرف.. تصبح أحلامك وحذائي هذا.. سواءً بسواء!.

ظهر السيد (سائق) وسط صالة الاستراحة مجدداً، بعد أن قضى وطره من سويعةِ نوم، وقال:

-هيا يا جماعة.. يجب أن نتحرك.. فطريقنا لا زالت طويلة!.

مرةً أخرى دفع السيد (حارس) لوحةَ الرمي والأمان للرشاش، نحو الأسفل، وجذبَ ساعدَ المغلاق إلى الخلف، بذاتِ طريقته المعهودة، فتناثرت الطرطقة المثيرة للقشعريرة، ثانيةً في جوِّ الحافلة، ثم صاح مؤيداً السيد (سائق):

-كما قال.. الطريق ما زالت طويلة، والوقت ليسَ في صالحكم!.

تقدم (العم ود الدين) وانحنى أمامه بخضوعٍ رث، وقال:

-أتوسل إليك.. قل له أن يمنحني قطرةَ ماء. إنه لا يردُّ لك طلباً!؟.

فقهقه بعهرٍ مألوف، وأجاب:

-مَه.. مَه.. مَه.. هذا التوسل منكَ، يعجبني!.. مَه.. مَه..مَهْ.. تريدني أن أطلب منك أن يمنحكَ قطرة ماء.. يعني تريدني أن أحرم نفسي من قطرةِ ماء أنا بأشدِّ الحاجةِ إليها. ما هذا الغباء.. ما هذا الجنون..!.. ألم تفهموا بعد!!.. ولا قطرة.. فالزمزمية ليست لكَ، وليست له. ولا لأيٍ كان هنا!. إنها ملك للإنسانية.. وأنا بالطبع من يمثل الإنسانية.. ولا قطرة.. حتى لو متم جميعاً!؟.

ولكي يؤكد موقفه، خطف (الزمزمية) من يد السيد (الأمير) بعدوانية، وعبَّ منها ما روى ظمأه وفاض!.

انخرط العم (ود الزين) في نوبةِ بكاءٍ صامت، وهو يحاول استحضار قصيدةٍ قديمة في ذاكرته، ليرثي بها نفسه، بعد أن أضحت النهاية واضحةً أمامه؟.

لقد كاشفَ الجميع، برغم بؤسه، ومنذ الدقائق الأولى المرحلة بضرورةِ انتزاع (الزمزمية) من السيد (الأمير)، وتوزيع ما فيها عدلاً على الكل. لكنه لم يجد تشجيعاً، إلا من (الفتى النقي) و(أبو المراجل)، وحينها جابهه السيد (حارس) بتوعدٍ وتحذيرٍ شديدين:

–أقتلكَ إن فكرت بذلك مرةً أخرى.. ما فيها ليسَ من حقكم.. إنه من حق من يفهمون الحياة فقط!.

–لكنني سأموت!.

–ليكن.. وما الذي سيتغير.. مُتْ. إلى جهنم الحمراء. أنت بالأصل موجود كتكميلة عدد..!.

قال (أبو المراجل) بمرارة:

–عندما كان بيدي ما يكفي من القوة، تداعى عليَّ كل هؤلاء الأفّاكين لانتزاعها، بحجةٍ أنني سأسيء استعمالها. الآن أنا لا أستطيع أن أفعلَ لك شيئاً!.

تدخلَ السيد (بروفيسور) برصانةٍ سمجة:

–من الثابت أن الانصياع للحاجات الدونية، والغرائز الحيوانية، يقتل الطاقات العظيمة، ويحدُّ من إمكانيات الإبداع الإنساني.

وبعد أن أخذ كل واحدٍ مكانه داخلَ الحافلة. التفت السيد (سائق) نحو الخلف محاولاً التأكد من عدم تغيّب أيٍّ كان عنها، ثم سأله:

–هل حضرَ الجميع.. أم أن هنالكَ من لا زال غائباً..؟!.

لم يُجِبهُ أحد، فأمره السيد (حارس) بفظاظته المعهودة:

–يا الله.. امشِ.

وخلال هنيهات عادت الحافلة إلى الطريق الدولية، التي تشطر الصحراء اللاهبة الممتدة إلى نهايةِ العالم، إلى شطرين أغبرين، خاليين من أي حياةٍ ذات معنى.

***

ما إن وصلت الحافلة إلى المحطة ما قبلَ الأخيرة، حتى صاح السيد (حارس) بتشفٍ:

–ما عاد بينكم وبين جنتكم الموعودة، سوى سويعاتٍ قليلة، وقتَ المغيب ستكونون هنالك؟.

تطلَّعَ (العم ود الزين) نحو الشمس، التي لا زالت تتمطى على كتفِ الزوال، وقال:

–يا رب لطفك.. إلى أن يأتي المغيب، أكون قد شبعت موتاً!.

وعاد يلتمس برجائه الزري، اليائس، عطفَ (السيد الأمير):

–يا أخي أرجوك، عروقي جفت. نقطة واحدة فقط. أنتَ كريم ومن أصلٍ كريم.

فخلِّ للشفقةِ مكاناً في قلبك؟.

ردَّ (السيد الأمير) بعهر:

–لو كنت مكاني، هل كنت تترك الشفقة تدخل قلبك؟. لا أظن!. ما بقي في الزمزمية إلا شربتين.. ثلاثة.. واحدة لي والباقي لهم!.

وأشار إلى السيد (كاهن) والسيد (حارس)، الذي صرخ مغاضباً:

–أولاد العاهرات.. أما آن لكم أن تفهموا.. لقد رأفنا بحالكم، وتركناكم تلتحقون بحافلتنا، فأصبحتم تتدللون، وتحاولون فرضَ شروطكم علينا. أقتلكم جميعاً إن اقتضى الأمر.. ما في الزمزمية من ماء، لي وحدي، وربما لمن يخدمني، وبالكاد يكفينا حتى الوصول!. اصبروا أو موتوا.. لا فرق. تقولون إنها الجنة، ومن يطلبها عليه أن يصبر!.

بات واضحاً أن (الفتى النقي) ما عاد قادراً على الاحتمالِ أكثر، فأخرج من كيسه حجراً، ولوحَ به، وهو يقول:

–بلغَ السيل الزبى.. لكنا نكاد نموت عطشاً، بينما أنت وهذا الديوث، وتلكَ العاهرة. تتمتعون بالماء على هواكم!.

قال السيد (حارس) بشفقةٍ ملغومة:

–حقاً أنني أُرثي لحالكَ.. أجلس قبلَ أن أجعلَ من صدركَ غربالاً!.

تدخلت السيدة (راقصة) بدلع:

–شربة ماءٍ من فضلك؟.

ناولها السيد (الأمير) الزمزمية، وقال:

–كرمى لعين السياحة والفن.. لا بأس.. تفضلي!.

فعبَّتْ من الزمزمية ما طاب لها. واهتزّ ثدياها الأصفران، اللذان كانا ذات يوم، وسادةً لآلافِ الأوغاد. وحين انتهت قالت:

–أدامكم الله علينا، فأنتم الأول والآخر، ولولا وجودكم ما كنا لنساوي شيئاً!!.

***

بعد حوالي الساعة، فاجأ (الفتى النقي) وبتواطؤ من (أبو المراجل) الجميع بصوته الجريح:

–ماذا أنتم يا بشر.. هل ماتت الإنسانية في نفوسكم.. الرجل يحتضر!؟.

وأشار إلى (العم ود الزين)، الذي كان مدثراً بلونِ الاحتضار، وهو يوشك على اجتياز عتبةِ الموت!.

من رأى (أبو المراجل) في تلكَ اللحظة، أيقنَ أنه كان يختنق بغضبه وبإحساسه بقصور يده. فهو يدرك أن أي خطأ أو تصرفٍ غير محسوب، سيؤدي إلى مجزرةٍ، ربما كان هو أول ضحاياها.

وجهُ السيد (حارس) تلبسه ارتياح مفاجئ، وكأنه كان على موعدٍ مع هذه اللحظة. أما السيد (كاهن) صاحب القبعةِ الكهنوتية السوداء، فقد برز فجأةً وقال بثقة:

–هيَّا.. لقد حان وقت العمل؟.

قال السيد (بروفيسور) ببرودٍ نرجسي:

–إنَّ ميكانزم العصر، لا تلقي بالاً للشفقة والعواطف.. لكن يبدو أن لا أحد يسمع، ولا أحد يفهم!.

وخلال ذلك اقترب الكاهن من (العم ود الزين)، الذي استحال إلى شبه جثةٍ ممددةٍ عند أقدامهم، وبركَ على صدره المنهار وثبَّتَ يديه المتداعيتين تحت ركبتيه، وبيده اليمنى نسلَ سكيناً حاداً من طياتِ ثياب الكهنوت الثمينة، وتمتم بلغةٍ غريبة.. كلمات غير مفهومة، وبلمحِ البصر، وقبل أن يتسنى لأحدٍ حتى من أصحاب الوجوهِ الشمعية المحايدة، الاعتراض، ووسط دهشة الجميع.. نزل بسكينة بحركةٍ خاطفة، على عنق (العم ود الزين) وصاح:

–مصدر مجاني آخر للشرب. أفهموني يا بلهاء، أجدادكم عندما كانوا يعطشون، وهم يجوبون صحاريهم فوقَ ظهور إبلهم. ماذا كانوا يفعلون..؟.

ردَّ السيد (الحكيم) متظاهراً بالذكاء:

–كانوا يذبحون الإبل، ويشربون ما في بطونها!.

–برافو يا شاطر.. إذاً هيَّا ليبادر كلٌ منكم فيملأ كوبه ويشرب على هواه، وما سيتبقى يمكن أن نضمه إلى الاحتياطي في الزمزمية.

قالت السيدة (راقصة) فيما كانت تقرب كوبها من العنقِ الذبيح، الذي يزرب دماً فاتحاً نقياً:

–اسمحوا لي أن أكون أول من يملأ كوبه، فالعطش يكاد يقتلني، والطريق ما زالت طويلةً. وفوق كل هذا، فإن للسيدات حق الأولوية.. إهيء.. إهيء.. إهيء..!!.

اندفع السيد (حارس) وهو يلوِّح برشاشه متوعداً:

-ولا بأسَ في أن أكون ثانيكم.. لكن إياكم والخطأ.

وبطريقةٍ فظة أبعد السيد (الأمير) عن طريقه، لكنه عاد فأشار إليه:

-اتبعني.. سأجعلك الثالث، وستلمس الفرقَ بين دمه، وبين ما في زمزميتكَ. دمهُ له مذاقٌ خاص.. رائع!.

تحسس (الفتى النقي) كيسَ حجارته بأصابع راعشة، وندت عن (أبو المراجل) آهة عميقة، ضاع صداها في الطقسِ الدموي اليانع. واحتقنت العينان بدموعٍ مقهورة، بينما تمتم السيد (حاوي) وهو يقرب كوبه:

-إنا لله.. وإنا إليه راجعون!.

وما إن فرغ السيد (بروفيسور) من ملء كوبه، حتى وقفَ وسط الحلقةِ الوحشية، بزهوٍ وأناقةٍ حضارية معاصرة، وقال بحروفٍ باردة:

-منطق العصر يفرض أن يضحى بالبعضِ، من أجلِ سلامةِ الجماعة..!. ثم رفع كوبه إلى أعلى، فحاكاه الآخرون، وأردفَ يقول:

-نخبُ العولمةِ.. يا شباب..!!.

-تمت-

❐❐❐

آفاق

قراءات...متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

المسرحية

الكلاسيكية الفرنسية

نتناول في هذا البحث لمحة عن حياة ثلاثة أدباء، عاشوا في القرن السابع عشر، ونتحدث قليلاً عن أدبهم. هؤلاء الأدباء الكبار هم:

بيير كورني 1606 . 1684

1622 . 1673

موليير 1622 – 1673

راسين 1639 . 1699

بيير كورني (1606 . 1684).

1 . مقدمة:

يعد أبا الكلاسيكية الفرنسية، التي جاءت على نمط المسرحية الإغريقية، وتقوم على الأسس التي وضعها أرسطو (384 . 322ق.م). في كتابه النقدي الشهير "فن الشعر" إلا أن المسرحية الفرنسية تطورت عن المسرحية الإغريقية فأدخل المسرحيون الفرنسيون في مسرحياتهم موضوع الحب، وهو موضوع موجود في المسرح الإغريقي، ولكن ليس بالشكل الذي تناوله المسرحيون الفرنسيون، فأصبح عند الفرنسيين موضوعاً أساسياً. وأما النقطة الثانية فهي أن عدد الممثلين أصبح أكثر من عدد الممثلين عند الإغريق والنقطة الثالثة أن الفرنسيين أهملوا دور الجوقة التي كانت تقوم بدور هام في المسرح الإغريقي فإذا ما استثنينا هذه النقاط الثلاث فإننا نجد المسرح الفرنسي قد اقتفى أثر المسرح الإغريقي في الموضوع والأسلوب. فاستقت المسرحية الفرنسية مواضيعها من التاريخ، وبخاصة تاريخ الإغريق والرومان واختار المسرح الفرنسي أبطاله من النبلاء، وجاء أسلوب المسرحية فخماً رناناً، وكانت الألفاظ منتقاة بعيدة عن الألفاظ التي يستعملها الإنسان العادي البسيط.

ونادى المسرحيون الاتباعيون الفرنسيون بفرز الأجناس فلا يجوز أن يتخلل المأساة عناصر كوميدية، ولا يجوز أن يتخلل الكوميديا عناصر مأساوية، فالكوميديا هي كوميديا خالصة، والتراجيديا هي تراجيديا خالصة، واهتم الكلاسيكيون الفرنسيون بالوحدات الثلاث وحدة الموضوع والزمان والمكان، وتعني وحدة الزمان

أن تجري أحداث المسرحية خلال مدة لا تزيد عن يوم واحد(24) ساعة، ولقد تجاوزوا قليلاً هذه الوحدة. أما وحدة المكان فتعني أن تجري أحداث المسرحية في مكان واحد، أي في بيت

واحد، أو غرفة واحدة، أو قرية واحدة ولكنهم أيضاً تجاوزوا هذه الوحدة قليلاً. أما وحدة الموضوع فتعني أن تتناول المسرحية موضوعاً واحداً لا أكثر، وآمن الكلاسيكيون بالعقل وأهملوا العاطفة الإنسانية، ولا يعني هذا أنهم لا يعترفون بوجودها وإنما وجدوا أن العقل أهم من العاطفة، والمجتمع أهم من الفرد، والجمال برأيهم ثابت لا يتغير بتغير الزمان والمكان، وماكان برأي الأغريق جميلاً فهو جميل برأي الفرنسيين وفي الأزمنة كلها. ومفهوم الجمال عندهم مفهوم عام، فلا يوجد مفهوم للجمال لدى كل فرد على حدة، فما هو جميل برأي المجتمع هو جميل برأي الجميع، ولا توجد نظرات فردية خاصة بكل فرد، وبالغ الكلاسيكيون في تصوير نبل أبطالهم. فالمبالغة صفة من صفات المدرسة الاتباعية، كما أن المدرسة الكلاسيكية لم تهتم بتصوير الأطفال وقلما صوروا جمال الطبيعة، وقد ابتعدوا عن العفوية، ونادوا بتقليد الإغريق والرومان، وجمهور المدرسة الكلاسيكية هم من النبلاء على الأغلب.

ولقد أشار الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن" إلى أن الإيطاليين هم الذين مهدوا لظهور المذهب الكلاسيكي بترجمتهم لكتاب أرسطو (384 . 322ق.م). "فن الشعر" وكذلك بترجمتهم لكتاب هوراس "فن الشعر" ويشير الدكتور هلال إلى أن الكلاسيكية بعد ذلك أخذت تنتشر في فرنسا وبعدها انتشرت في معظم الآداب العالمية.(1).

2 . مأساة "السيد".

ولد كورني في مقاطعة نورماندي، حصل على شهادة الحقوق، لم يعمل بالمحاماة، عين عضواً في المجمع العلمي الفرنسي عندما بلغ الواحد والأربعين من عمره.

أخرج كورني المأساة المذكورة عام 636 أي عندما بلغ الثلاثين من عمره، تجري حوادثها في إسبانيا في النصف الأول من القرن الحادي عشر وفي مطلع النصف الثاني منه، في زمن الملك دون فرناند الأول الذي توفي عام 1065، وهي مسرحية اتباعية إلا أن بيير كورني يتجاوز فيها وحدة الزمان، فتجري الأحداث في مدة تزيد عن أربع وعشرين ساعة، واقتبسها بيير كورني (1606- 1684)، عن الأدب الإسباني، يرغب دون دياج أن يخطب لابنه رودريك ابنة الكونت، اسمها شيمين، ويعين في هذه الفترة دون دياج مربياً لولي العهد، ويتقابل الأبوان، والد العريس ووالد العروس ويرى والد العروس أنه أحق من والد العريس بهذا المنصب فيجري بينهما في المشهد الثالث الحوار التالي:

"الكونت: لقد آل إليك الحظ الأوفر، ورفعتك نعمة الملك إلى منصب، كنت أنا الأحق به، فجعلك مرشداً لأمير قشتالة.

دون دياج: هذا الشرف الذي أكرم به الملك أسرتي يدل على أنه عادل، ويقدر ما قدمت من الخدمة حق قدره.

الكونت: مهما يكن الملوك كباراً، فهم ونحن شيء واحد، يجوز أن يخطئوا كما يخطئ سائر الأنام.....".(2).

وتنتهي المحادثة بأن يصفع الكونت المربي، أي يقوم والد العروس بصفع والد العريس، فيستل مربي ولي العهد سيفه، ولكن تقدمه بالسن لا يسمح له بالثأر لنفسه، ويطلع ابنه على حقيقة الأمر ويطلب منه الثأر، فيحتار رودريك ماذا سيفعل فإن قتل والد عروسه، فإنه سيخسر حبيبته، وإن تحمل الإهانة التي لحقت بأبيه، فإن عروسه ستحتقره، ويدعو رودريك والد العروس للمبارزة، التي تنتهي بمقتل الكونت.

وتشكو شيمين أمرها للملك دون فرناند الذي يتصف في المأساة بالعدالة، ويعد الفتاة شيمين بأنه سيكون لها بمقام أبيها الذي خسرته، وكان أبوها الكونت قد قدم خدمات كثيرة للقصر.

وهنا يتدخل دون دياج، ويبلغ الملك أنه هو الذي حرض ابنه على الثأر، وإذا كان لابد من العقاب فلتكن العقوبة ضده وليس ضد ابنه، وأنه سيتقبل الموت راضياً، ولن يشكو من قساوته أبداً. وتطالب الابنة شيمين بإعدام القاتل وهو رودريك، وتخبر شيمين مربيتها أنها ما زالت تحب رودريك، ولكن الواجب يدعوها للأخذ بالثأر لدم أبيها، ويتقدم لطلب يدها شاب اسمه دون سانش ويعدها بأنه سينتقم من رودريك إلا أنها ترفض قبول خدماته وتطلب من العدالة الملكية إنصافها.

ويأتي رودريك إلى بيتها، ويشرح لها موقفه، وتحاول طرده من البيت، فهو انتقم لوالده، وهي تريد أن تنتقم لأبيها، وعليها أن تفقد حبيبها بعد أن فقدت أباها، ويطلب منها رودريك أن تطعنه بسيفه، وتطلب منه الخروج من بيتها دون أن يراه أحد، وإلا فسيفسر مجيئه إلى البيت بشكل آخر.

ويقول دون دياج لابنه: النساء في الدنيا كثيرات، ولا تحزن على شيمين، ويقول له والده آنذاك اذهب وحارب أعداء البلاد، وذهب وحارب وانتصر، ولكي يختبر الملك حب شيمين، يزعم لها أن رودريك قد هلك، فيغمى عليها، وعندما عادت إلى نفسها توافق على أن يتولى دون سانش الذي يطلب يدها، قضيتها في مبارزة رودريك، وانتصر فيها رودريك وأبقى دون سانش حياً، وذهب ثانية لمحاربة أعداء البلاد ويدعو الملك شيمين للعفو عن رودريك، الذي سيعود ويتزوج حبيبته، وهكذا وعد الملك دون فرناند، وكانت ابنة الملك تحب رودريك إلا أنها لاحظت الفارق الكبير بين طبقتها وطبقته فتخلت عن حبها. والسيد هو لقب حصل عليه رودريك بسبب انتصاراته في المعارك.

رودريك شاب نبيل شهم مقدام شجاع محب، وكذلك شيمين محبة نبيلة، وكذلك شخصية والده، والصراع القائم في المأساة هو بين الواجب والعاطفة ودائماً ينتصر الواجب على العاطفة، ويخاف الأبطال على شرفهم. فيدفعون حياتهم ثمناً للحصول على احترام الآخرين، ودفع العار عنهم وكذلك الملك فهو عادل وشهم، والشخصيات بوجه عام إيجابية وتختلف هذه المسرحية عن مسرحيات شكسبير (1564 . 1616). إذ هناك يكثر القتل وتكثر الجريمة، ينتصر العقل على العاطفة في هذه المسرحية، كما هو الحال في مثيلاتها من المسرحيات الكلاسيكية، وشخصيات المسرحية، شخصيات شريفة ومن طبقة النبلاء، وإحدى هذه الشخصيات الملك نفسه. إذ أن التراجيديا الكلاسيكية تصور شخصيات من طبقة النبلاء عادة، وتصور الملوك والأمراء، وموضوعها موضوع هام يمس مصالح البلاد بكاملها.

3 . هوراس

ظهرت على المسرح 1640 تجري الحوادث في روما، في إحدى قاعات بيت هوراس، سنة 617 ق.م أي بعد تأسيس مدينة روما بـ85 عاماً. موضوعها الحرب بين مدينتين هما روما وألبا ومغزاها إيثار الوطن

علـى الأسرة، والصـراع هنـا بـين واجـب وواجـب آخـر، ولـيس بـين واجـب وعاطفـة كمـا هـو الحـال فـي مأسـاة "السيد"، ففي إحدى الأسر الرومانية وهي أسرة هوراس نجد امرأتين قلقتين من الحرب التي ستنشب بين روما وألبا وهاتان الامرأتان هما سابين زوجة هوراس وأخت كيرياس، أحد أبطال مدينة الألب. والأخرى هي كميل أخت هوراس، واتفق ملكا المدينتين على أن يتبارز ثلاثة من روما مع ثلاثة من ألبا لكي يتجنبوا إراقة الدماء، والنصر للمدينة التي ينتصر فيها أبناؤها الثلاثة، وكان الاختيار أن يتبارز أبناء هوراس الثلاثة مع أبناء كيرياس الثلاثة. وتحاول سابين وكميل عرقلة المعركة ولكن دون جدوى، ويرى هوراس الشيخ أن الاقتتال واجب لأن الوطن أغلى من الأسرة، ولأن الآلهة تريد ذلك. استطاع الألبيون قتل اثنين من الثلاثة الذين اختارتهم روما ولاذ الثالث بالفرار وهو هوراس الابن، وأما الألبيون فلم يقتلوا ولكنهم جرحوا. واستطاع هوراس الابن أن يعود ويقتل الألبيين الثلاثة ويحقق النصر لروما. وكان والده هوراس الأب قد أقسم بأنه إن لم ينتصر، عليه أن يموت، وإلا فإن الأب سيقتل ابنه ليغسل العار بدمه. وبذلك فقد هوراس الشيخ ابنيه. وفقدت كميل حبيبها وهو من ألبا وهي أخت هوراس الابن، وابنة هوراس الشيخ. ويقول لها والدها: "إنك لم تفقدي بموت حبيبك سوى رجل واحد من السهل أن تعوضي عنه في روما فما من روماني بعد هذا النصر المبين، إلا ويعتز بأن يأتيك طالباً يدك".(3).

يضحي الآباء بأبنائهم في سبيل وطنهم، لأن المدرسة الكلاسيكية تنادي بضرورة إيثار الوطن على الأسرة، يضحي هوراس بأبنائه ولا يبالي بنداء النساء، وعلماً بأن المعركة كانت بين أقرباء، ولذلك تطلب منه زوجته التروي، ولكنه لا يتردد، نلاحظ هنا المبالغة و التطرف في تصوير الواجب، كما نلمس القسوة على الذات في سبيل الوطن.

4 . بوليوكت 1641

وهو أحد وجهاء أرمينيا يتزوج ابنة الحاكم الروماني فليكس واسمها بولين، والتي كانت تحب فارساً رومانياً اسمه سيفير، ولم يتم الزواج، لأن والدها رفض سيفير لفقره. اعتنق بوليوكت الديانة المسيحية في وقت كان الامبراطور الروماني يضطهد أنصارها، وعلى الرغم من ألوان التعذيب الذي واجهه بوليوكت إلا أنه بقي على إيمانه، أما زوجته فأخذت تتعلق به أكثر من الماضي، وأرسل الحاكم الروماني فليكس بوليوكت إلى الموت، ولكن زوجته آمنت بالدين الجديد، وآمن والدها وسيفير حبيبها السابق، ويقول بوليوكت لزوجته:

"نعم أنا مدين بحياتي للشعب وللأمير ولتاجه، ولكنني مدين بها، في الأصح، لله الذي أعطاني إياها فإذا كان الموت مجيداً في سبيل أمير، فكيف به وهو في سبيل الله؟"..(4).

ولذلك فإن بوليوكت يضحي بحياته في سبيل عقيدته، ولا تهمنا معالجة العقيدة نفسها، المهم هنا أن شخصاً يعيش من أجل فكرة معينة، ولديه الاستعداد أن يضحي من أجل تحقيقها بكل شيء وتصبح الحياة رخيصة في سبيل ذلك.

5 . موليير (1622 . 1673).

موليير اسم مستعار، وليس اسمه الحقيقي، اسمه الحقيقي جان بوكلان، وكان والده متعهداً لبعض حاجات القصر الملكي، حصل على شهادة جامعية باختصاص الحقوق لم يرغب العمل في المحاماة ولا

التجارة، وأمضى فترة من حياته في خدمة القصر الملكي، إلا أنه أحب الأدب، وكتب الملاهي، وكان موليير كاتباً ورئيس فرقة وممثلاً، وكتب حوالي الثلاثين مسرحية وهو صديق لافونتين (1621. 1695)،

الذي كما هو معروف اشتهر بكتابة الأمثال، جرب حظه في العمل في المسرح في باريس، ولكنه لم يلق الإقبال، وكان الفشل نصيبه، فاضطر مع شركائه لمغادرة باريس والتجوال في فرنسا، واستمر في تجواله اثني عشر عاماً، تعلم خلالها أصول الفن المسرحي، من الناحية العملية فأصبح يكتب ليرضي المشاهد لا ليرضي النقاد، وعاد إلى باريس عندما بلغ السادسة والثلاثين من عمره، فنال إعجاب الملك، وترأس فرقة مسرحية، وكانت علاقته بالملك جيدة، فقدم له الملك الرعاية الكاملة.

6 . ملهاة "البخيل" أخرجها موليير عام 1668.

وكان قد كتب قبلها ملهاة "دون جوان" عام 1665 لا بأس من الإشارة إلى أن موضوع البخلاء موضوع قديم في الأدب، فلقد كتب الجاحظ (780 . 868)، كتاباً بعنوان "البخلاء"، وتجري أحداث ملهاة (البخيل) لموليير في باريس، أرباغون بخيل أرمل، لديه ابن اسمه كليانت وابنة اسمها أليز، يرغب أرباغون في الزواج من فتاة شابة اسمها ماريان، علماً بأن ابنه كليانت يرغب بالزواج منها، وسيعطي أرباغون ابنته لانسلم، ولكن ابنته لا تحب انسلم وإنما تحب فالير، وترفض الابنة أليز عرض والدها في الزواج من انسلم ويخاف أرباغون على أمواله من السرقة، ويفتش الصبي (لافليش) الذي يعمل خادماً في بيته، تفتيشاً دقيقاً، وكان أرباغون يخبئ كميات كبيرة من الفضة والذهب في حديقة منزله، في مكان لا يخطر على بال أحد أنه يوجد فيه فضة وذهب وبكميات كبيرة، ويوظف هذا الغني و البخيل والأرمل أمواله في الربا الفاحش ويرتدي ملابس رثة، ويلوم ابنه لأنه يرتدي ملابس غالية الثمن، فيرى أن ثمن هذه الملابس يجب أن يوظف في الربا، ويقترح على ابنه أن يتزوج أرملة غنية، ويبلغ ابنه وابنته بأنه قرر الزواج من ماريان ويرغب بزواج ابنته أليز لأنسلم دون مهر (بائنة) تدفعه له، وهو أ هم شيء بالنسبة له، إذ أنه لن يدفع مهراً (بائنة)، كعادة الفرنسيين، إذ أن البنت هي التي تدفع المهر (البائنة). ويطلب أرباغون أن يكون فالير حكماً بينه وبين ابنته دون أن يدري أن فالير هو حبيب ابنته، فيتظاهر فالير بالوقوف إلى جانبه، لأن هذا الزواج فرصة فريدة، إذ بدون بائنة أي بدون مهر.

ويحتاج كليانت لكي يتزوج إلى نقود، ويحاول الحصول عليها بالفائدة ووافق على الحصول على قرض بفوائد كبيرة وشروط صعبة، ويطلب من الله قصف عمر والده، الذي يملك النقود ولا يساعده، لا بل ينافسه على عروسه، ويعرف فيما بعد أن الذي يريد أن يقرضه هذا المبلغ بهذه الشروط التعجيزية هو أبوه.

ويقتنع أرباغون أن ماريان تحبه، وتقنعه إحدى النساء أن ماريان فقيرة وهذا أفضل له، لأنها ستكون اقتصادية وغير مبذرة في البيت، وأنها لا تحب الشباب بل تحب المتقدمين في السن، وأنها رفضت في الماضي خطيباً فقط لأنه لا يضع على عينيه نظارتين، وفي إحدى المرات يحتال أرباغون على ابنه ويكاشفه ويتظاهر بعدوله عن الزواج من الفتاة ماريان بعد أن فكر جيداً في شيخوخته، ويقترح عليه أن يتزوجها هو، وتجوز الحيلة على كليانت ويبوح لوالده أنه يرغب بزواجها، وهنا يكشف أرباغون عن حقيقته، ويطلب من ابنه أن يصرف النظر عن الفتاة ماريان.

ويظن أرباغون أن الأمور جاهزة لزواجه، ويبلغ الطاهي والخدم بتحضير كل شيء من أجل حفلة العرس، ويطلب من الطاهي عدم التبذير، إلا أن لافليش يقوم بسرقة صندوق المجوهرات من حديقة منزل أرباغون، ولذلك ينسى أرباغون العرس والعروس، ويقول مخاطباً صندوقه المسروق وكأنه هو العروس:

"لقد حرمت طلتك يا صاح، غدوت أنت السليب، وغدوت بلا سند قريب، فقدت عزي فيك، وعزائي بك، كل شيء ضاع مني، ولم يعد لي في الدنيا من حطام يشغلني عنك... فبئس العيش بدونك،.... إن طار مالي، شنقت حالي".(5).

ويبلغ أرباغون الشرطة، وعندما يسألونه، من تتهم يجيب: أتهم المدينة كلها، ويخبره الطاهي أن السارق هو فالير، ويستدعي فالير، الذي يظن أنه متهم بخطف أليز ولا يفهم أن الحديث يدور عن الصندوق المسروق.

ويعرف أنسلم أثناء التحقيق مع فالير أنه ابنه، فقده في حادثة غرق في مدينة نابولي، منذ ستة عشر عاماً، وكان عمر فالير أثناء الحادث سبعة أعوام.

ويتضح أن ماريان نجت مع أمها من الغرق، وأن أنسلم ليس اسماً حقيقياً، لقد غير اسمه لأنه تشاءم منه، لأنه غرق بذلك الاسم، ويقترح كليانت على والده إعادة النقود والمجوهرات المسروقة مقابل موافقته على زواج ابنه من ماريان وتتزوج اليز فالير، وتعاد النقود إلى البخيل أرباغون ويتحمل أنسلم نفقات العرسين، فرح أرباغون باستعادة الصندوق أكثر من فرحه فيما لو حصل على عروس.

نعود إلى الجاحظ (780 . 868)، ويروي حسيب الحلوي: "إن فكرة الجاحظ عن البخيل أشبه بالحق، وألصق بالحياة،... وبخلاؤه لا يجاهرون بحرصهم إلا عندما يأوون إلى بعضهم، أو عندما يغلبون على أمرهم وتتعرض مصالحهم للضياع".(6).

وبالتالي فإن الجاحظ (780 . 868) صور البخلاء تصوراً واقعياً في حين بالغ موليير في تصوير البخيل فجعله يتخلى عن ابنه وابنته ويفرح للنقود أكثر من فرحه بالعروس، ويخاطب النقود، وكأنها الصديق الوفي، وعندما يسرق يتهم المدينة بكاملها ولا يصادق أحد ويجاهر ببخله، فكانت صورته كوميدية بكل ما في هذه الكلمة من معنى، وكان مادة للسخرية، والنقد اللاذع ولاسيما من قبل أ قرب الناس إليه، أي من قبل ابنه وابنته.

ولقد كتب موليير الكوميديا المذكورة نثراً، ويبدو أن موليير اختار النثر لا الشعر لأنه أقرب إلى طبيعة الكوميديا، التي عادة تقدم الكلمة التي يتكلمها الناس، وليست كلمة الشاعر، فالكوميديا ألصق بحياتنا اليومية من التراجيديا.

ولا بأس من الإشارة إلى أن مارون النقاش (1817 . 1855) كتب وأخرج مسرحية عام 1848 بعنوان (البخيل) مستفيداً من مسرحية موليير. وكانت هذه المسرحية بداية المسرح العربي، إذ يعد مارون النقاش رائد المسرح العربي، والبخيل من الصفات التي تثير السخرية، ولذلك فهي مادة للكوميديا، فلا يجوز أن نبسط يدنا كل البسط أي لا يجوز التبذير، ولا يجوز أن نكون بخلاء.

وانتهت كوميديا "البخيل" (1668)، نهاية سعيدة، لأن شروط الكوميديا أن تنتهي نهاية مفرحة، وأن تصور الصفات القبيحة لكي ينفر الآخرون منها، ويأتي البخل في مقدمة الصفات السيئة، وعادة يكون أبطال الكوميديا من عامة الشعب وليس من الملوك والأمراء والسلاطين، وتكتب بلغة مبسطة.

يستمد موليير (1622 . 1673)، موضوع ملاهيه من الحياة ذاتها، ويرى أحمد أمين (1887 . 1954)، أن موليير يختلف عن شكسبير (1564 . 1616)، الذي حاول أن يصور الشخصية من جوانبها كافة في حين يصور موليير جانباً واحداً من الشخصية، "فموليير يختار من شخصيته مساحة ضيقة يصب عليها ضوء فنه، ولكنه يعمق بك في هذه المساحة الضيقة، ثم يعمق ويعمق حتى يصل بك إلى أبعد الأغوار، وهو يختار ممن يريد تصويره عناصره الجوهرية ثم ما يزال بها حتى يخرجها في ضوء النهار الساطع"(7).

7 . جان راسين (1639 . 1699).

عمل والده قاضياً، إلا أنه فقد والديه في سن مبكرة فرباه جداه، وحصل فيما بعد على إجازة بالفلسفة، عاش في زمن الملك لويس الرابع عشر، وشاءت الأقدار أن يمرض الملك، فنظم الشاعر قصيدة مدح بها الملك وكان عمره آنذاك خمسة وعشرين عاماً. فخصص له الملك راتباً شهرياً يكفيه، وانتخب عام 1673 عضواً في الأكاديمية الفرنسية، تزوج فتاة يتيمة غنية، وعمل في القصر الملكي، وكتب مأساته الأولى بعنوان "الإخوة الأعداء"، التي عرضت على مسرح موليير بباريس عام 1664، ولكن علاقته بموليير (1622 . 1673)، ولافونتين (1621 . 1695)، لم تكن حميمة.

8 . مأساة "أندروماك" 1667

استمدها من الأدب الأغريقي، إذ كان راسين يتقن اللغة الإغريقية، تدور أحداثها في قصر بيروس بن أخيل البطل الأغريقي، وفي إيبريا، التي تقع اليوم في جمهورية ألبانيا.

أندروماك هي زوجة هكتور بطل الطرواد، الذي قتله أخيل بطل الأغريق، وقام أخو هيكتور وهو باريس وقتل أخيل انتقاماً لأخيه، وقام ابن أخيل بيروس وقتل بريام والد هكتور، كما قتل باريس.

أخذ بيروس أندروماك أرملة هيكتور أسيرة إلى مملكة إيبيريا التي أسسها، وأصبح ملكاً عليها. ولقد خلد هذه الأحداث كل من هوميروس في "الإلياذة" والشاعر الروماني فرجيل في "الإنيادة"، وأخذ الملك بيروس يعطف على أندروماك وعلى ابنها من زوجها هيكتور، وأحبها وأخذ يؤجل زواجه من هرميون ابنة ملك أسبارطة مينلاوس وزوجته هيلانة.

وخاف الإغريق أن يكبر ابن أندروماك على كراهية الإغريق ويثأر لأبيه، ولذلك أوفدوا أورست ابن عم هرميون وهو ابن أغامنون إلى بيروس لكي يقنعوه بالابتعاد عن أندروماك، ولكن أورست نفسه يحب هرميون بنة مينلاوس. لا تريد أندروماك الزواج من بيروس لأنه ابن قاتل زوجها، وبيروس شخصية مترددة وضعيفة أمام أندروماك التي تقول عن زوجها المقتول هيكتور: "أيجب أن أنسى هيكتور، وقد حرم الجنازة، وسحب في غير شرف حول أسوارنا؟".(8).

تحب هرميون بيروس ولكنها تكابر ولا تظهر حبها. ويطالب الإغريق بابن هيكتور ابن أندروماك لأنهم يخافون انتقامه وثأره، ووافقت أندروماك على الزواج من بيروس فقط من أجل الحفاظ على ابنها الذي هو ابن زوجها هيكتور الذي أوصاها بابنه كثيراً في حال موته، ولكن على أن تقدم على الانتحار بعد الزواج مباشرة، ويأتي بيروس إلى عند هرميون ويشرح لها موقفه، فهو لا يستطيع التغلب على مشاعره تجاه أندروماك، ويتزوج بيروس أندروماك، وتطلب هرميون من أورست قتل بيروس، ويفعل أورست ذلك، إلا أن هرميون

عندما سمع أن الملك بيروس قد قتل تغضب لأنها تحبه، وهي لا تريد زواجه من أندروماك، وتريد أن تتزوجه، وتحزن حزناً شديداً لموته، وتنتحر هرميون حزناً على الملك بيروس بن أخيل، ولا تنتحر أندروماك، بل تصبح ملكة بعد موت زوجها بيروس الملك.

هنا أربع شخصيات لا يتبادلون الحب:

1 . بيروس يحب أندروماك.

2 . أندروماك لا تحب بيروس، تحب ابنها وتحافظ على ذكرى زوجها.

3 . هرميون تحب بيروس، حتى العبادة.

4 . أورست يحب هرميون، التي لا تبادله الحب، هرميون لا تحب أورست.

قال الشاعر العربي:

جننـــا بليلـــى وهـــي جنـــت بغيرنـــا وأخـــرى بنـــا مجنونـــة لا نريـــدها

أو:

جننـــا بليلـــى وهـــي جنـــت بغيرنـــا وغيرنـــا بغيـــر ليلـــى مجنـــون

الشخصية الإيجابية الرئيسية في هذه المسرحية هي أندروماك، فهي تحفظ ذكرى زوجها هيكتور، وتحافظ على حياة ابنها، ولا توافق على الزواج من الملك، إلا بعد تردد شديد، أما بيروس فهو المحب، الذي ينسى بسبب قوة حبه عداوته للطرواد. والمأساة تدور حول الحب الحقيقي، وهي مأساة كلاسيكية ولقد ركز جان راسين في هذه المأساة وفي مآسيه الأخرى على موضوع الحب، وهو حب مأساوي لأن كل شخص يحب شخصاً آخر، لا يبادله الحب، لأنه بدوره يقع بحب شخص ثالث أيضاً لا يبادله الحب، وهذه هي المأساة، فلو كان الحب متبادلاً لما كانت هناك مأساة بل كانت حياة سعيدة.

9 . فيدر 1677

أحبت فيدر، امرأة ملك أثينا ابن زوجها هيبوليت وعلمت أن زوجها قد مات أثناء سفره، وبذلك أصبح حبها حلالاً، وتبوح بحبها لهيبوليت ابن زوجها، إلا أن الملك لم يمت وعاد إلى بيته. وكان عند فيدر ولدان من زوجها ملك أثينا الذي لا تحبه. فخافت فيدر أن يقوم ابن زوجها بإبلاغ أبيه، فاقترحت عليها المربية أن تقوم هي أي المربية بإبلاغ الملك أن ابنه هو الآثم وهو الذي حاول مع زوجة أبيه. ومما زاد في حقد فيدر على ابن زوجها أنها عرفت أن ابن زوجها يحب ابنة عمه اريس فأفقدتها الغيرة عقلها، فأبلغت المربية الزوج أن الابن هو الآثم، فنفى ابنه، ومات ابن الزوج إذ جمحت به فرسه أثناء النفي، فضاقت فيدر ذرعاً بالحياة وتناولت السم واعترفت لزوجها بالحقيقة وهي تلفظ أنفاسها. وتشبه فيدر إلى حد ما شخصية زليخا امرأة وزير فرعون التي حاولت أن تسيء إلى يوسف بن يعقوب.

سورة يوسف قال تعالى:

﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه....﴾. (يوسف . 23).

﴿قال هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهد من أهلها﴾ (26 . لصالح يوسف).

وكما أسلفنا لقد استمد راسين موضوع مأساته من الأدب الأغريقي، وبالتحديد من المسرحي الأغريقي يوريبيدس (480 . 408ق.م)، في مأساة له بعنوان (هيبوليت . (438) ق.م)، الذي يجعل هيبوليت الشخصية الرئيسة، ويركز جان راسين اهتمامه على الشخصيات النسائية.

واتهمه بعض النقاد الفرنسيين أنه مقلد للأدب الإغريقي، وأنه لم يأت بشيء جديد. يقول الناقد والمترجم يوسف محمد رضا عن شخصية فيدر إنها: "أحبت حباً ملك حواسها وقلبها، فأذلها، وأبطل إرادتها،... ثم جاءتها الغيرة تنهشها نهشاً، وتزيد آلامها،....".(9).

10 . هناك ميزة من ميزات أدب جان راسين، أشار إليها أحمد أمين (1887 . 1954)، أنه يتناول مواضيع مطروقة، أي سبقه إليها غيره من الأدباء، فلقد أخذ مأساة " أندروماك" (1667). وموضوع مأساة "فيدر" (1677)، من الأدب الإغريقي، إلا أنه كان يتناول الموضوع بشكل آخر أكثر عمقاً من سابقيه(10)، كما يركز في أدبه على الشخصية النسائية أكثر من تركيزه على شخصيات الرجال، ولقد استفاد من تجربة المسرحي الفرنسي الذي سبقه، وأقصد بيير كورني (1606 . 1684)، ولقد صور نماذج بشرية أكثر من تصويره أفراداً، مثلاً "أندروماك"، هي بالدرجة الأولى أم، تضحي بأي شيء في سبيل حياة ابنها، فلانة من أبطاله هي حبيبة، إلى آخره فهو يصور نماذج، قد نستطيع أن نحذف الاسم ونبقي صفته الأساسية فلا يتغير شيء.

❒

- **المصادر:**

(1) . د.محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، الطبعة الخامسة، ص 375.

(2) . بيير كورني، السيد، تعريب خليل مطران، بيروت، دار مارون عبود، الطبعة التاسعة، ص 23 . 24.

(3) . بيير كورني، هوراس، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1979، ص 138.

(4) . بيير كورني، بوليوكت، بيروت، دار مارون عبود، 1874، تعريب خليل مطران، ص 79.

(5) . أعمال موليير الكاملة، المجلد الثالث، بيروت، 1994، كوميديا البخيل، ص 322.

(6) . حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، بيروت، دار الشرق العربي، 1994، ص 436.

(7) . أحمد أمين، قصة الأدب في العالم في ثلاثة أجزاء، الجزء الثاني، الطبعة الثانية 1960، ص 324.

(8) . جان راسين، أندروماك، القاهرة، 1935، المطبعة الأميرية ببولاق، ترجمة الدكتور طه حسين، ص 45.

(9) . جان راسين، فيدر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1879، ترجمة: يوسف محمد رضا، مقدمة المترجم، ص 26.

(10) . أحمد أمين، قصة الأدب في العالم، الجزء الثاني، مصدر سابق، ص 317.

د.ممدوح أبو لوي

قراءات... قراءات... قراءات

دلالات الرمز في رواية

((الجازية والدراويش))

توطئة:

تتأرجح بنية الخطاب الروائي في "الجازية و الدراويش" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" بين خطاب إيديولوجي ساد الجزائر في مرحلة السبعينات إذ مثل . وقتئذٍ . خياراً استراتيجياً تبنته السلطة السياسية، وبذلك أضحى مشروعاً اقتصادياً سياسياً منبعثاً من رؤية يسارية، وبين خطاب آخر . غير ممنهج . حاول أن يقدم بدائل تتناقض مع آليات الخطاب الأول، مِمَا ولّد صراعاً حاداً في هذا الإطار بين اليمين واليسار تجاوز الأطر السياسية الرسمية ليتبلور داخل الجامعات ولاسيما فيما يتعلق بالثورة الزراعية، وما قام به التطوع الطلابي من بلورة للمفاهيم وتضارب القيم.

ومن ثم فقد حاول الكاتب أن يقدم بناءً روائياً تحمل بناه السردية قدراً من الحقائق التاريخية الواقعية المغلفة برؤى فنية خيالية تبلغ حد التهويمات الخرافية والأسطورية، ولكنها تظل مشدودة إلى واقع الجزائر الذي شهد شيئاً من التململ والاضطراب في إطار البحث عن الذات الرصينة المستقرة.

وقد أبى ابن هدوقة إلا أن ينسج خيوط بنائه الروائي اعتماداً على أبعاد سيميائية رمزية تضفي على هذا النسيج بعداً فنياً غير بعيد عن ذلك الصراع الذي ساد الجزائر في بداية العقد الأول من مرحلة الاستقلال، ولاسيما ما يتعلق بالثورات الثلاث . الزراعية . الصناعية . الثقافية وكيف أن السلطة . وقتئذٍ وظفت جميع إمكاناتها لبلورة البعد الإيديولوجي وما يترتب عنه من بنى فكرية تصب في رسم ملامح مجتمع اشتراكي من خلال الشعارات الثلاث لإنجاز المشروع الكبير الذي اختزل البدائل الأخرى أو عمل على إبعادها، ومن هنا فإن النسيج الروائي العام يتموضع أصلاً في مجموعة من المحاور أهمها:

***1 . القيم الإنسانية المطلقة التي تمثلها الجازية**، وهي شخصية محورية في البنية الروائية العامة، إلا أن حركيتها لا تتجلى في السياق الروائي كحركة فعلية تفعل فعلها في الأحداث بطريقة مباشرة، بقدر ما تتجلى في البنى السردية التي تتأتى من خلال الراوي تارة، أو من خلال بعض أشخاص الرواية تارة أخرى.*

2 . يلي ذلك مجموعة من القيم الروحية ذات المنحى الاعتقادي الخرافي والتي يمثلها الدراويش الذين يمثلون رفض التغير، والعمل على إبقاء الذهنية الشعبية التي غالباً ما يغيب عنها العقل الواعي الذي ينزع نزوعاً واقعياً.

3 . السبعة، وهم يمثلون بعداً دينياً اجتماعياً وثقافياً في ضوء الذهنية السائدة لدى سكان الدشرة بعامة.

4 . الرعاة ويمثلون مايمكن اعتباره النظام الاجتماعي السائد.

5 . الشامبيط(*)، وهو الذي يمثل السلطة السياسية من حيث الأفكار والتوجيهات والمشاريع المستقبلية.

ولعل البعد السيميائي الرمزي يتجلى أول ما يتجلى انطلاقاً من عنوان الرواية، فالجازية، وهي اللفظة الأولى التي تمثل فاتحة هذه الرواية ومؤشراتها العامة تحيل على دلالات سيميائية تغوص في أعماق الفكر الشعبي الخرافي، فهي تحيل على جازية السيرة الهلالية التي أضحت رصيداً ثقافياً يختزن في الذاكرة الشعبية رغم اندثار النسيج القصصي المحكم لهذه السيرة، لتبقى الجازية بذلك رمزاً للحسنِ والجمالِ الخارقين حيث تتضارب الأوصاف والأحكام بشأنها، ويظل هذا الاسم مرتبطاً بالتراث الشعبي الشفهي الذي تلوكه الألسنة، وتتغنَّى في إثرائه ومنحه بعداً مكانياً وزمانياً قصد ترسيخه وإضفاء المصداقية التاريخية والجغرافية على وجوده الفعلي.

فللجازية . إذاً . امتداد في التاريخ، وامتداد في الذاكرة الشعبية التي نسجت حولها حكايات تجاوزت حد الحكاية الشعبية الخرافية لتبلغ مستوى الأسطورة بحكم ما أسند إليها من أوصاف جمالية وأبعاد خيالية، واستطاع الكاتب الروائي في ضوء ذلك أن يمنحها في بنائه الروائي مجموعة من القيم المطلقة التي تبوؤها مكانة أعلى لتصل في السياق الروائي إلى ما يدل على أنها ليست مجرد بطلة، ولكنها ترتقي في أبعادها الدلالية الرمزية لتدل على الجزائر (الوطن)، بكل زخمه وما يحمله من قيم ودلالات والوطن الأم.

ولعل ما يؤكد عدم حركية الجازية في تفاعل أحداث الرواية في مختلف مساراتها هو بروز تلك الفتاة من حيث ما يتناقل عنها من أخبار كقيم مطلقة من بداية الرواية إلى نهايتها دون أن تكون طرفاً مباشراً في نسج البنية الروائية . إلا فيما ندر ..

وبعد لفظة الجازية، يأتي الاسم المعطوف الذي يكتمل به عنوان الراوية (الدراويش)، وهذه العلاقة في جوهرها علاقة تابع بمتبوع أو علاقة عابد بمعبود، أو عاشق بمعشوق، فهم يتبركون بها وينسجون لها الحكاية تلو الحكاية لتتربع على عرش من التقديس والإجلال والتكريم فهم يعيشون فيها، وتعيش فيهم: "الجازية، أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة! تضحك صباحاً فتثير ضحكتها أغاني عذاباً في العشايا، تغنيها الفتيات الرعاة.(1).

ومن خلال هذين الاسمين المترابطين ترابطاً تفاعلياً "الجازية والدراويش"، يكتمل العنوان ليؤلف البؤرة التي تنطلق منها أحداث الرواية في مختلف مساراتها وأبعادها الفكرية والإيديولوجية.

ويلاحظ أن الدراويش عدت دلالة على الطرق الصوفية حيث كان هؤلاء يمثلون المديرين والأنصار لشيوخ الصوفية، كما أن هذه التسمية ترتبط في بعض دلالاتها بمعاني السذاجة وعدم القدرة على التفكير المنفرد وكأن الدراويش بناء على ذلك . يصبحون تبعاً أو خدماً للجازية ذات السحر الأخاذ والسيطرة المطلقة كما هو الشأن في تعاملهم مع شيوخ الزوايا ولاسيما الصوفية.

والحقيقة أن الدراويش . مثلهم كمثل الجازية . فهم لا يفعلون فعلهم في مجريات أحداث الرواية، ولكن أثرهم يتجلى في سياق الذهنية الشعبية التي تنطق بها أفعال واعتقادات باقي شخصياتها إن سراً أو علناً.

فالرواية . إذاً . تتوزعها مجموعة من الشخصيات منها الرئيسية ومنها الثانوية أو الهامشية.

فالجازية، لا تبدو ذات حركية فاعلة من حيث تفاعلها مع بقية الشخصيات كما أسلفنا ولكنها تظل حاضرة من بداية الرواية إلى نهايتها ممثلة لعدد من الدلالات والرموز.

في حين يمثل الدراويش دوراً هامشياً لكنهم يقحمون في مختلف مسارات البناء الروائي لإضفاء البعد الخرافي والسذاجة الشعبية.

السبعة: إن لفظة السبعة ذات دلالة دينية متجذرة في الثقافة الدينية "سبع سماوات"، أيام الأسبوع، والسبعة في الرواية هم أولياء الله الصالحين المرتبطين بسكان الدشرة حيث تؤكد الراوية هذه بقوله: "يقال عن الجامع إنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة، يعبّر المكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم "سبعة يغباو وسبعة يساو"(2).

فجامع السبعة يأخذ بعدين رمزين البعد الديني المرتبط بتلك الهالة من التقديس، إذ الجامع لم يعد مجرد جامع يوجه الناس للتقرب من الله، ولكن يتحول إلى ماله علاقة بطبيعة الاعتقاد الراسخ بقدسية الأولياء مما يُثير تلك القيمة التي تعطي المسجد الأولوية والقدسية.

فجامع السبعة من هذا المنظور يحيل على حيز مكاني داخل الدشرة من جهة كما يحيل على قيمة دينية ذات قدسية لارتباطه بأولياء سبعة كلما مات سبعة ولد سبعة آخرون، مما يدل على استمرارية تلك القداسة والتشبث بها من جهة أخرى.

السجن ≠ الدشرة

يعد السجن والدشرة الحيزين المكانين الواسعين اللذين تقع فيهما جل أحداث الرواية، ويعتمد الكاتب على اتباع طريقة السرد في قصّه للأحداث إذ نلاحظ اعتماده على عملية الاسترجاع Flach Back التي تتم داخل الزنزانة من قبل الطيب بن الخضر الجبايلي الذي يدخل السجن بتهمة قتله للطالب الأحمر، وعلى الرغم من أن السجن يوحي بالانغلاق وتقييد حرية الفرد الذي يقبع داخله، وتحديد حركاته وسكناته مما يجعله فضاءً مغلقاً، فإن الطيب يحاول أن يخفف من إحساسه بالألم والمعاناة والقهر بواسطة استرجاع الذكريات في ضوء الثقافة السائدة لدى سكان الدشرة، وما يتخلل ذلك من عادات وتقاليد متجذرة في الذهنية الشعبية، كما هو الشأن لدى الطيب نفسه: "أصبحت سجيناً . لي رقم . أقيم بحجرة لها رقم... رقمي سبعة . رقم الحجرة أيضاً بالقرية جامع يدعى السبعة لا أنكر أنا محظوظ رقمي يعد أولياء الجامع وأيام الأسبوع"(3).

ولئن كانت تلك الذكريات الحالمة ذات العذوبة والاستلطاف في بعض مناحيها، فإنها لم تشفع للطيب . داخل الزنزانة . بمجرد الإحساس بانتفاخ تلك الدائرة الضيقة المغلقة ولو للحظة مما يجعله في بعض حالاته النفسية يصرح قائلاً:

"يجب أن أقتلع الذكريات من كل خلية في رأسي من كل كروية في دمي، أقتلع معها المشاعر . اقتلع أحلام الماضي أرمي بها على صخور الدشرة في مقتل رفيق الطالب الحالم(4).

أما الدشرة فهي الحيز الذي يبدو أكثر انفتاحاً وأقل انغلاقاً قياساً إلى السجن، مما يؤهلها لأن تنفتح على سكانها في ضوء ما يعتمل في نفوسهم من عادات وتقاليد، وما يتجلى في رؤاهم من قيم واعتقادات راسخة، مما يوحي بأن هناك فضاء للحركة وللحرية والتنفس، قد لا يحلم به الفرد داخل السجن، لكن عزلة الدشرة وصعوبة الوصول إليها، وعدم احتكاك سكانها بالمجتمع الأوسع الذي يحيط بهم يجعل من الدشرة حيزاً مكانياً مغلقاً يكاد لا يختلف عن السجن في حد ذاته وهذا ما يتجلى في مثل قول الطيب السجين: "السجن واحد في كل مكان ما الفرق بين الغربة والسجن؟ الشامبيط هناك والحارس هنا".(5).

فالإحساس بعدم وجود الفرق بين القرية والسجن يتأتى من إحساس فردي أثقلته الآلام والمعاناة ولكنه إحساس جماعي أيضاً في ظل جور السلطة وجبروتها الذي يجسده الشامبيط ومن ثمة فإن الإحساس بالارتباط بالأرض يجعل القرية جنة يقابله إحساس مناقض بأن هذه القرية هي الجحيم أيضاً: "الدشرة هي جنتنا وهي سجننا".(6).

الدشرة ≠ القرية الجديدة

تطرح الدشرة أو القرية القديمة . في مقابل القرية الجديدة مشكلة جوهرية تتجلى في رفض السكان لرياح التغيير سواء تعلق الأمر بالقيم الجديدة التي لم يستسغها سكان الدشرة والتي يحاول الطلبة المتطوعون إرساءها بحيث تمثل بديلاً عن عاداتهم وتقاليدهم، أو فيما يخص بناء القرية الجديدة التي هي في الواقع . حسب الطرح الروائي . مشروع مستقبلي لتغيير المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي لأبناء القرية القديمة إلا أن ذلك يعني اقتلاع السكان من جذورهم: "أبي قال ذات يوم ونحن نتحدث عن القرية الجديدة: "لو أكون في السماء لكفاني أن أغمض عيني لأجد نفسي هنا، في الجبل! أنت وأمثالك لا تفهمون شيئاً لحياتنا... للإنسان جذور تربطه بالأرض والشجرة.

هل يمكن لشجرة أن تحيا بلا جذور... القرية الجديدة يفكر فيها أناس يسكنون في أدوار لارتباط بها بالأرض".(7).

في حين يصر الشباب على مواكبة الحياة المعاصرة ويرفض البقاء في أعلى الجبل:"إن قريتنا القديمة معتمة دوماً بالضباب تنعدم فيها الرؤية".(8).

وهكذا يتضح تباين الرؤى واختلاف النظرة إلى الحياة في ظل التعامل مع المعطيات الجديدة مما يعمق الصراع: "أبي في الحقيقة جزء من الدشرة ومن الجبل هو والسكان حياتهم مؤسسة على ماضي سحيق فكل تغيير جذري يستلزم تلغيم الماضي".(9).

جامع السبعة ≠ بيت الجبايلي

وتحتل ساحة جامع السبعة وبيت الخضر الجبايلي حيزاً مكانياً بالغ الأهمية، ففي ساحة الجامع يجتمع سكان الدشرة ويتبادلون وجهات النظر بشأن حياتهم اليومية وما يتمخض عنها من قرارات وصفقات، كما تعد الساحة فضاءً رحباً لتأدية الطقوس الدينية، ولاسيما في الأعياد والمناسبات المرتبطة بالعبادة، ومن ورائها الأولياء الذين يمثلون في حياة السكان الماضي في علاقته بالحاضر، فقد تذبح الذبائح وتقام الولائم إرضاءً للأولياء مما ينم عن ارتباط هؤلاء السكان بالسلف الصالح وكأن التضرع إلى الله أضحى حكراً على الأولياء الذين يمثلون الواسطة أو همزة الوصل بين العبد وربه وفضلاً عن ذلك فإن مساحة الجامع تؤدى فيها الصلاة ويجتمع فيها الناس على اختلاف درجاتهم الاجتماعية وتطهَّر فيها القلوب وتخفت أحقاد الناس وغلواؤهم أما

دار الخضر الجبايلي فهي الحيز المكاني الذي لا يمثل نقيضاً للحيز السابق ولكنه يعد تكمله له بحيث ينأى في رحابة الجانب الروحي ليعوض بالجانب الاجتماعي ففيه نعثر على المواقف الاجتماعية الأسرية في تعاملها مع مختلف شؤون الحياة اليومية كما يتم التعرف إلى أهم المواقف الفردية كشخصية الخضر ذات المواقف الثورية التي يشهد له بها سكان الدشرة فضلاً عن رحابة صدره لمحاورة أبنائه وكذا الطلبة المتطوعين فهو ذو مواقف صلبة في تاريخه النضالي وذو مرونة في التفاعل مع الجيل الجديد من أبناء قريته من جهة ومع الطلبة من جهة أخرى، وهو بذلك نموذج للمجاهد المثالي الذي ساهم في محاربة الاستعمار الفرنسي لإخراجه من الجزائر وظل وفياً لمبادئ الثورة، متواضعاً متقبلاً لأفكار الناس حتى إن اختلفت مع أفكاره، وهو بذلك شخصية واقعية مناقضة لشخصية الدراويش في حين تبدو زوجته امرأة تقليدية مطيعة تجسد بساطة المرأة الريفية التي يكاد دورها لا يتعدى القيام بالأعباء المنزلية، أما ابنه الطيب فهو . على الرغم . من ثقافة محدودة يبدو حائراً متردداً لا يمتلك القدرة الكافية لمواجهة سلبيات الماضي والثورة على بعض التقاليد البالية، ومع ذلك فإنه يسعى إلى تحقيق مشروع تغيير واقع قريته.

حناجر الطيور ≠ الألف بندقية

حين نتعامل مع حناجر الطيور فإن ذلك يثير في نفوسنا أكثر من تساؤل، فما علاقة حناجر الطيور بالألف بندقية، وهل حناجر الطيور تمثل حيزاً مكانياً؟...

الحقيقة أن الأمر مرتبط بالشهيد الرمز (والد الجازية)، الذي استشهد بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور، فالحناجر هنا هي إحالة على مكان الدفن الذي يغطي سماء الوطن وقد يتعداه إلى أماكن أخرى خارج الوطن، ومن ثمة فإن تلك الحناجر قد تحمل أيضاً دلالة الإعلان عن هذا الشهيد فهي الصوت الحي الذي لا يفتأ يهتف باسم الشهيد. في حين تأتي الألف بندقية ذات الدلالة على كثرة الرصاص الذي سكن جسد الشهيد، وليحيل أيضاً . في الوقت نفسه . ولو بطريقة غير مباشرة على الأمكنة التي احتوت هذا الرصاص الكثير ونخلص مما تقدم إلى أن "حناجر الطيور"، والألف بندقية يمكن اعتبارهما حيزين مكانين، الأول يدل على رمز البقاء والخلود بل على بقاء الحياة التي عَلقت بحناجر الطيور لتحيل على دلالة أخرى هي الاستمرارية والتواصل، في حين تدل "الألف بندقية"، على كثرة الرصاص الذي يفترض أن يكون في مكان ما، ومن هنا فإن الحيزين المذكورين يبنى وجودهما في البنية الروائية على علاقة مُحتوِي ومحتوى وانطلاقاً من أن أحد الحيزين يمثل الفناء أو الموت والاندثار، والآخر يمثل الحياة، فإن الحيزين بذلك يدلان على تلك الثنائية الضدية التي تعبر عن مختلف أوجه الصراع الذي تشهده الدشرة حاضراً ومستقبلاً مما تفصّله البنية العامة لرواية الجازية والدراويش.

وقد لا تقتصر الرواية على مثل هذه العلاقات الثنائية التضادية ذات الدلالات المتناقضة أحياناً والمتشابهة أحياناً أخرى والمتفاعلة تفاعلاً عكسياً يعمل على توسيع الهوة وتضخيم بؤرة الصراع، فقد تصادفنا قمة الجبل في مقابل السفح أو الهاوية فضلاً عن الداخل والخارج، والقرية القديمة وقرية المستقبل القرية والمدينة الخ...

ولكل ثنائية من تلك الثنائيات دلالات معينة أسهمت في إغناء تلك التجربة الروائية التي صاغها عبد الحميد بن هدوقة لتكون وثيقة فنية يرتبط فيها الخيالي بالواقعي والفكر الغيبي بالإيديولوجي.

▢

■ **الهوامش:**

(*). الشامبيط: كلمة فرنسية سائدة في اللهجة الجزائرية أثناء الاستعمار.

(1) . عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر 1983 . ص 7 . 8.

(2) . المصدر السابق، 57.

(3) . المصدر نفسه، ص 7، 8.

(4) . المصدر نفسه، ص 12.

(5) . المصدر نفسه، ص9.

(6) . المصدر نفسه، ص117.

(7) . المصدر نفسه، ص15.

(8) . المصدر نفسه، ص15.

(9) . المصدر نفسه، ص17.

د.جمعة بوبعيو

▢▢

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في رواية

((خيمة تخفق تحت

**-: إلى جانب سبع مجموعات قصصية، هذه ثامن رواية للأديب وهيب سراي الدين، صدرت عام (2001)، عن دار علاء الدين- دمشق-.*

-: خيمة تخفق تحت الشمس، في مئة وثمان وخمسين صفحة، من الحجم الكبير، وحين طويت الغلاف الأخير عليها، وجدت أنها حرية بالإشارة للقارئ إليها، ففي بادية "الرمادي" الأقرب إلى صحراء مترامية الأطراف، ثمة ما أثار حفيظة وخوف (خليف السالم)، وقد سرى لاصطياد الحجل، إلى أن يكتشف أنها (سيارة جيب)، وقد أغمي على سائقها، وبدافع شهامته ينتشله ويمضي به نحو خيمته المنفردة عن المضارب، مستنجداً بأخته علياء، أن تساعده على إسعاف الرجل، الذي يبقى طويلاً متأثراً بضربة شمس، حسب ما نفهم من الراوي.

وتحت العناية التي أحاطته بها (هدلا الغنيم- أم خليف)، يدخل طور الهذيان بعد أن طالت غيبوبته، يدمدم مفردات لا يفهمها أهل الخيمة، فيستمر وضعه غامضاً- وإن تسرَّع الراوي بكشف بعض شخصيته- وتبذل العجوز قصارى جهدها للقيام بواجب الرعاية والضيافة، فتوسّع دائرة عملها "خضاضة لبن"، وبعد لأي تقنع ابنها بوجوب ترك الصيد، فيعمل برعي ماشية (الشيخ هدّاج)، كرمى للضيف وتحسين طعامه، بما يليق بسمعة الخيمة بين خيام البدو، وصوناً لذكرى صاحبها المتوفى (سالم العياش)، وتتحسن قوى الضيف النفسية والعقلية والجسدية، وتظل الخيمة محافظة على الإجارة والاستضافة.

هذا خيط طويل في الرواية، إلى جانب خيط رهيف جميل، نسج الكاتب عليه حكاية حبٍّ مكبوتٍ، بين فتاة الخيمة "علياء" والضيف المجهول، إذ بدأت منذ اللحظات الأولى التي لامست يداها ساعدي الرجل، ورأت شعر إبطيه خلال نجدته، فتحركت في نفسها (نحلة) أنوثة مبكرة، مثلما تُقبِّب كمأة التربة من فوقها، ففي هذه الأثناء تلج علياء سن البلوغ، وتبقى قطعة من "خيشٍ" فاصلة بين تلبية نداء فورتها، والصدى "الرجل" الجامد في الطرف الآخر من الستارة الواهية.

وبعد حين يتبادلان أمام الخيمة، بعض الكلمات، كلما خرج ليتابع تحديقه بقرص الشمس، ولهيب حرارة أتونها الصحراوي، إلا أن ذلك لا يرضي الفتاة، لكنها تتقبله، ويحيّرها ألا يلتفت إلى كنوزها، وألا ينتبه إلى بريق عينيها، فهما لا تقلان عن الشمس إشعاعاً!!

وتتداعى الصور في مخيلة الرجل، فيتراءى له خيط ضياعه في الرمادي، ويبدأ خيط جديد بالتكشف عن ضياعه من قبل في (ألمانيا) حيث كان يدرس في جامعة (درسدن)، حتى أنقذه أستاذه (بيتر- ماير)، من الغرق في لجة الهوس الجنسي، ثم رعاه حتى أنهى دراسته، وهو يحثّه على العمل في مجال دراسته وتخصصه، وقد عاد إلى بلده، وحصل على موافقة ومهلة أربعة أشهر، لإتمام دراسة مشروعه.

وحين خرج مستطلعاً في "الرمادي" أُصيب بضربة الشمس.

وتتشابك الخيوط في نسيج متقن، تتداخل فيه السداة باللحمة، وتعرف علياء اسمه، وينظر إلى وجهها فيبهره لون البشرة، ويتخيل قدّها المدفون بثيابها الفضفاضة، وينتبه إلى بريق عينيها، وتتآلف القلوب جميعاً في الخيمة، حين تجده (دورية الهجانة)، وتعيد المهندس الكهربائي (أحمد المسعود) إلى أهله ودائرة عمله، ثم يعود إلى الرمادي مع أمه (فتحية خانم)، ويصبح زوج فتاة الخيمة (علياء السالم)، ويتابع العمل بوصية أستاذه المفتون بشمس الشرق، وتنتهي الرواية، وقد طهّرت الشمس (أحمد المسعود) من أدران غربته، فتشرق فيه إرادة تحقيق الذات؛ بمشروعه (الكهرشمسي)، وتوليد الطاقة الكهربائية، من الطاقة الحرارية لأشعة شمس الرمادي- حلم الكاتب لوطنه-.

الوصف في الرواية تلوين بالكلمات، والسرد سلس كماء نهر في سريره، والرواية- نصاً وخطاباً- مشغولة بحنكة ومسؤولية، وصحيح أنها تبدو على منوال ثنائية (الشرق- الغرب)، لكن زاوية التناول تسهم في الخصوصية التي ما فتئ الكاتب على بصم أعماله بها، فهو يعقد مقارنة غير مباشرة بين عالم (درسدن) المتقدم جداً، والبارد جداً، والمادي جداً أيضاً، وعالم (الرمادي) البدائي جداً والقائظ جداً والإنساني أيضاً، ويبني على ذلك أنهم استنفدوا استهلاك ما لديهم، متطلعين إلى ما لدينا! بينما نحن قد أهملنا ولمّا نزل نهمل ما لدينا، مفتونين، بما انتهوا منه وتجاوزوه، وربما كان أبسطها (المادة- الجسد) مقابل (القيم- الروح)، وإنهم طوّعوا الطبيعة حدَّ الإذلال، ومن ثم بحثهم عن مخرج من المأزق، فصنّعوه، مقابل إهمالنا الطبيعة وإهانتها، ثم بحثنا عن حلول لحاجاتنا على خطوات عافوها نادمين، (تلويث البيئة- البلاستيك... الخ)، وإنهم يبنون (خمسين ألف توربين) لتوليد الطاقة بقوة الرياح، محاولين إنقاذ الطبيعة من التلوث، وههنا البادية البكر، والصحارى الشاسعة بشمسها الساطعة، دونما استفادة، وإنها لإشارة ذكية، أن يُصاب (المهندس أحمد) بضربة شمس، لكأنها بداية صحوة، ثم ذاك الوصف الهائل لحرارة الشمس، وما هي إلا لفتة إلى جعلها مفيدة، وبالتالي لفتة إلى ضرر هذي النعمة الكبيرة السائبة، فتبدو نقمة، وهي في الآن نفسه ميزة، وأشار الكاتب إلى أنها بديل متاح عن النفط الذي سينضب لا محالة، أما الشمس فباقية. ومنذ البداية تتكرر كلمة "العطش"، والضياء الباهر، فيلفت الانتباه إلى مرتكز الرواية ومحورها، ثم إلى سرب طيور الزاغ، يحوّم متجهاً نحو الغرب، هارباً من الشمس.! حمِّلْ ما شئت هذا الرمز، وانظر عدد المستشرقين، وقارنه بأعداد المغتربين.!

ويعنى الكاتب بالشمس عناية خاصة، فيورد التعابير التالية: [والشمس تسلطنت في الضحى- وشآبيب الحرِّ بدأت تلسع الكائنات كأسياخ النار- والأشعة تنهال بغزارةٍ كشلالاتٍ من لهب.]. [الرمادي ستحرقنا- الرمادي في الهاجرة جحيم]. أما القمر فبارد، ولنا أن نتذكر فرق الحرارة بين النهار والليل، وبين الصيف

والشتاء، في منطقة المناخ القاري. ثم تتربع الشمس في الرواية بطلة مطلقة، يفرد الكاتب لها المقطع تلو المقطع، ويتابعها الراوي عن كثب [الشمس المتوهجة في العالي- متاهات السراب الخادع- شواظ الضحى- انهمارٌ جبار من الضياء- التمع وجهها كالنحاس تحت صبيب الأشعة.].

أما علياء؛ فهي الجمال الذي سرَّعت الشمس نضوجه، فجعلته مخيفاً، يهيض جناحي أمها، ويسلبها فرحة من المفروض أن تُعمِّر قلبها، وترى هواجسها ضباعاً تنهش كبد طمأنينتها، وتحذرها بقلق بالغ: في الليلة البكر يكمن الفخر والمجد.. علياء؛ احرصي.

رجل وأنثى في خيمة نائية، وبرغم ذلك لا يقربان بعضهما.!، وهو الذي خاض حتى سرّته في الجنس المبذول هناك، في "درسدن"، والأم تخاف من ابنتها وعليها، تحس بمشاعر البنية نحوه، وتحار فيما تفعل، تحاول ملأ مكان زوجها المتوفى، مواجهة نضوج ابنتها، والإبقاء على سمعة الخيمة نحو الضيوف، أيٌّ هم تعيشه (هدلا الغنيم)؟!. تتمنى أن يتعافى ويغادر، وبرغم ذلك لا تتوانى عن بذل أفضل المستطاع، لتظل الخيمة تخفق تحت الشمس، لا يأتيها العيب من داخلها أو خارجها.

أمّ.. أرملةٌ. بدويةٌ أصيلةٌ، أنّى لها أن تبدل جلدتها؟

أما الضيف، إنما المهم عنده- كما يبدو- أن يبقى مبتهجاً بشمس تسكب ضياءها كالذهب؛ بل أثمن من الذهب!.

إذاً هي الشمس، ولا ماء!، كأني بالكاتب قد تعمّد تجنب ذكر الماء، إلا قليلاً، ليستكمل سيطرة الشمس، فدلل على ندرته إلا للشرب، بروائح الأجساد، و(صوت ثوب العجوز اليابس كلوح الخشب، امتص العرق والغبار وحمض اللبن على مدى زمن، تاركة أذيالها تكنس الأرض، وتصدر زقزقة.). صورة حية دقيقة يدركها من يعرف البادية، والبدويات القائمات على إنتاج مشتقات الحليب.

وحرك الكاتب خمول الحياة في البادية، بمشاعر إنسانية فياضة ومتضاربة، بتطلُّع "خليف السالم" إلى غوايات وأهواء وحرية، وخفق قلب "علياء"، والخوف والتوجس في أعمام "هدلا الغنيم"، بغير ما تظهر للضيف، وأحلام "المهندس أحمد" التي تطاول الشمس، فتضطرم الخيمة كعالم مختزل، موار بطبائع البشر.

لقد وضع الكاتب شخوصاً في معترك الفعل [علياء- هدلا- خليف- أحمد]. وحتى الكلب "قطاش". وعلى جوانب الفعل وضع [رجال الهجانة- فتحية خانم]، وعلى الضفاف أورد [ملامح نساء من درسدن- الشيخ هداج- سالم العياش]، وأبقى [الشمس- بيتر- ماير] في محور الفاعل المضمر.

وغاص في مفردات البيئة عن دراية، كما أجاد تصوير التحول في نفسية أحمد، ورصد ببراعة لحظات الغيبوبة- فقدان الذاكرة- استعادة الوعي- وهو يرى علياء، تستخدم (عدسة بلورية)، ويبرر وجودها في بيئة كهذه، ثم يصور تفاصيل لحظة المشهد: [كانت حزم الأشعة التي كثّفتها عدسة البلور قد صبت حرارتها الشديدة على الخرقة، فأحرقتها وعلا الدخان فوق رأس علياء، وهمت راجعة نحو الموقد].

ويرصد ردة الفعل عند المهندس أحمد [يا أستاذي العظيم- بيتر ماير- هذه الفتاة واسمها علياء، من بلاد الشمس، تستخدم طاقة الشمس!].

ويفيد الكاتب من معين معرفته، فيذكر (الإله رع) وديانة (أخناتون) فيورد تعليمات ذاك الفرعون الحكيم، ويوظف نشيد (هرمس الهرامسة) خير توظيف.

كثيرة هي الصور التي قرنها بعلياء من الشمس [وجه علياء بلون النحاس- فتاة مغسولة بالشمس- كستنائية وطرية- لونها بلون البرونز]... الخ.

وفي موضع آخر، يقول: [أصابه دوار، للصحراء بهاجرتها دوار، كما للبحر دوار]. ثم إن اختيار الشمس مجالاً لعمل أحمد، واختيار (علياء) ابنة الشمس، زوجة له، هو اقتران مشروعه كمهندس، بالبادية وشمسها، تظللها دلالة اسم (علياء) المرتبط بعلو الشمس ومكانتها.

واستخدم الكاتب صوت الراوي العارف، ليدير الحوارات، ودفة السرد، ونبش ما في الصدور، وينتقل بين الشخوص والأمداء الشاسعة، مستفيداً من معطيات فنون عدة، فالرواية مثل فيلم سينمائي مشوق، تتكامل لقطاته ومشاهده سطراً إثر سطر، وليس في السرد من ركام، بل عزف عدة مقامات بتنويع على آلة موسيقية، استخدم عطاء أوتارها إلى النهاية. وإن الثبوت في المكان، الذي تستدعيه تؤدة الأحداث، المنبثقة من بطء طبيعة الحياة في البادية؛ هذه المحدودية دفعت إلى تقصي المناخ، وفرشه على مساحة صفحات، ولحرص الكاتب على عدم تكرار الخلفية الواحدة، فقد أطلق قلمه إلى رحابة الفضاء، وعظمة الشمس وانعكاساتها، وهي في الأساس ديدن العمل برمته، وإن الغاية الكبرى التي وظف الكاتب قدراته للوصول إليها، حملت الرواية فوق وهم الوهلة الأولى، التي ربما نمَّت عن أنها رواية بدو وبادية وانتهى أمرها، إنما يتضح أن ما رامه الكاتب، كان حلماً كبيراً، خرج به إلى مكان فسيح يناسب حجمه، فتناول الشمس في متسع رحابتها، حيث تبدو في بادية الشام، ملكة في مملكتها، دون منازع.

لقد تناول الأديب الروائي واحدة من القضايا الكبرى، بقدر التزامه بقضايا وجودنا وحيواتنا، وإنه أبدع فأجاد.

سامي حمزة

□□

قراءات... قراءات... قراءات

المظاهر الشفاهية في رواية

أول رواية في التاريخ البشري

قد يحيلنا الحديث عن الشفاهي إلى مسألة العلاقة بين المكتوب والمنطوق وكيف يمكن التمييز بينهما في المكتوب، وهل يرتفع المكتوب بالمنطوق إلى مستوى ما يجسّده من قيم، أم أنهما يتساويان في تجسيد القيم بحيث لا يكون للمكتوب بعد ذلك أفضلية تصوير قيم لا يستطيع الخطاب الشفاهي تصويرها، أو تكف عن أن

تكون هي نفسها بمجرد انتقالها إلى الكتابة. ومن هذا المنطلق هل يجوز لنا القول إن المكتوب يخلق نفسه بنفسه دون مرجعية هي سلطة المنطوق أو الشفاهي أم إن الشفاهية كانت وما زالت الوسيلة المبطّنة التي تضمن للخطاب المكتوب أن يتواصل معه القارئ الذي هو مخلوق شفاهي؟.

هذه الأسئلة وغيرها تبادرت إلى ذهني وأنا أقرأ أوّل نص نعدّه في التاريخ الإنساني وهي رواية الحمار الذهبي لأبوليوس، وقد بدا لي وهو ينقل إلى لغة عربية أنيقة لمترجم متمرّس هو أبو العيد دودو، أن جمال وأناقة هذه اللغة لم تلغ مسوّغات اللغة التي كتب بها النص الأصلي وهي مسوّغات شفاهية القرن الثاني للميلاد، لأن اللغة العربية ذاتها تجسد المحصّلة الكليّة والطبيعية لاستراتيجية التواصل الإنساني في بساطة تفكيره أو ارتقاء فكره، كما قد يثير كذلك جدلية الثبات والتغير القانون الجوهري لأي لغة وهي تتحول من الشفاهي إلى المكتوب، على الرغم من ذلك فإن فهم العلاقة بين الشفاهي والكتابي أمر ليس بسيطاً، وخاصة في هذا العصر الكتابي الذي يصعب فيه إلى حد ما فهم عالم شفاهي التواصل أو شفاهي الفكر. فاللغة لها تقليد شفاهي ثابت مستقل عن الكتابة، إلاّ أن الكتابة تحجب عنا رؤية ذلك، فهل هذا يعني أنه في الوقت الذي نحلّل فيه نظاماً كتابياً لا نستطيع أن نمسك ببقايا الشفاهية فيه، وهل أمكن للكتابة في كل مراحلها أن تستغني عن الشفاهية؟

لقد كان هناك افتتان منذ الإغريق باللغة في صورتها الشفاهية، من خلال عنايتهم بتطوير فن البلاغة التي كانت تعني الكلام أمام الناس، فوضعوا للخطابة قواعد نظمت مبادئها ومكوناتها، واتهم أفلاطون الكتابة بأنها غير إنسانية، وذهب سقراط إلى أنها تدمّر الذاكرة، وأن أولئك الذين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان، يعتمدون على مصدر خارجي لما يفتقدونه في المصادر الداخلية[1].

وحديثاً ركز دو سوسير DE SAUSSURE على أولية الكلام الشفاهي، مما يوحي إلى أن الكتابة هي من مكمّلات الكلام الشفاهي، وأنها نظام تصنيفي ثانوي يعتمد على نظام أولي هو اللغة المنطوقة، لأن التعبير الشفاهي وجد دون كتابة في حين أن الكتابة لم توجد قط دون شفاهة، وكأنها تعيد تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري، مما يؤكد أن الشفاهية ليست الطفولة الساذجة للكتابة، بل هي ضرورة لتشكيل الوعي البشري، أنتجت شروطاً اكتسبت الكتابة من خلالها قوانينها الخاصة؛ لكنها ظلت (الكتابة) تتغذى بآثار العقل المنتج دوماً للأحاديث الشفاهية وأهمها الحكي الذي يرتبط ارتباطاً نسقياً مع الفعل التواصلي.

ولفهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي، يفترض أن تكون وراء كل رغبة محرك أو دافع يسميه قريماص GREIMAS مرسلاً (destinateur)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة، بل موجهاً إلى عامل آخر هو المرسل إليه (destinataire). كما أن علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع. ولما كانت سيميائية التواصل تهتم بالوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي هي التواصل، من حيث الوسائل المستعملة من المرسل للتأثير في المتلقي أي الدلائل القائمة على القصدية التواصلية، سوف يكون يسيراً علينا أن نكشف المظاهر الشفاهية في رواية الحمار الذهبي لأبوليوس ليس باعتبارها محاكاة للأداء الشفاهي، ولكن باعتبارها خطاباً سردياً يكشف عن مشكلة تكيّف السرد مع منظومة الكتابة في القرن الثاني للميلاد، والتي استمرّت إلى غاية القرن التاسع

[1] يراجع والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين مراجعة محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت 1994 ص158.

في أوربا؛ حيث ظل المؤلف يميل إلى الإحساس بالجمهور أي المستمعين في مكان ما، وكان عليه أن يتذكر مراراً أن الرواية ليست لمستمع بل لقارئ.

وعلى هذا الأساس فإن رواية الحمار الذهبي على الرغم من أنها نص مكتوب، فإنها ظلت تحتفظ بسلطة شفاهية تجلت على كل المستويات أهمها الفعل السردي ذاته الذي يبدأ بعلاقة انفصالية بين الذات (السارد والمؤلف) وموضوع الرغبة وهو الحكي. وتتلخص الوضعية السيميائية في خطاب وجهه إلى القارئ ضمّنه رغبته في إمتاعه "بباقة من الحكايات المتنوعة التي تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب، إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل، إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالاً غريبة ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير"[2].

تضعنا هذه المقدمة أمام خطاطة، السارد فيها هو المؤلف نفسه وهو عنصر داخل حكائي؛ لأنه يخاطب القارئ بضمير المتكلم كما يروي مغامراته الخاصة، واستناداً إلى هذا الملفوظ السردي يمكن توزيع أطراف الفعل السردي في هذه الرواية على النحو التالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

الرغبة في تسلية القارئ — الحكي — القارئ

الذات (المؤلف –السارد)

ولتحقيق مشروع الرغبة يلجأ إلى وسيلة الإغراء فيقول له: باقة من الحكايات المتنوعة، ستعجب انتبه فإنك ستنال حظك من التسلية[3]. فبإمكاننا اعتبار أسلوب الإغراء هذا جزءاً من معرفة الفعل المستخدمة من السارد لأجل الحصول على موافقة ضمنية من المتلقي لسرد الحكاية، وذلك ما يؤكده شروعه في تحيين مشروعه الذي هو الحكي، هذا الحكي الذي يبدأه بذكر خروجه في رحلة تجارية جمعته برجلين يتحادثان، فانتابه الفضول لمعرفة حديثهما، وفي هذه اللحظة من السرد تدخل النص شخصية أرسطومنيس وبعدها يتخلى المؤلف عن السرد عندما يشرح أرسطومنيس في سرد حكايته، ويضطلع بدور عاملي جديد هو المساند، وتتضمن حكايته هو كذلك تجربة خاصة خرج فيها في رحلة تجارية جمعته بصديقه سقراط.

إذا ربطنا الفعل السردي هذا بملفوظه من حيث ارتباطه بالسياق الشفاهي، فسوف نقف على عدة ملاحظات هي:

–إن مخاطبة القارئ توحي بتقييد الشفاهي من خلال اعترافه بتعثره في لغة أجنبية من جهة، ومن جهة أخرى إحالته على مصدر الرواية اليوناني، فيقول: (لذلك أرجو أيها القارئ أن تعذرني إن تعثرت في هذه اللغة الأجنبية من حين لآخر.. إن هذه الحكاية التي سأبدأ بحكايتها يونانية الأصل)[4] إلا أن استحضار القارئ تم ضمن وضعية المشافهة التي حافظ فيها على أهمّ عامل من عوامل المقام وهو السماع (تدغدغ أذنك

[2] لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر 2001 ص: 51.
[3] الرواية ص: 51.
[4] الرواية ص: 51.

الصاغية برنين عذب)، كما يحيل إلى خطورة تقييد الخطاب بالكتابة التي تحتوي على فقدان الغرض من الإخبار الذي هو التسلية في قوله: إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل. وهي إشارة إلى تطور الكتابة حين ارتقت وسائلها في مرحلة معينة من تاريخها، وعلى الرغم من ذلك، فهناك من يأنف من النظر فيها، بل إن موضوع التحول يوحي بتغير الجنس الأدبي من الملحمة الشعرية إلى الملحمة النثرية كما لاحظ غنيمي هلال[5]. وفي إشارة المؤلف إلى الأسلوب المليزي الذي هو "أسلوب متنوع بين عدد من المستويات واللهجات الخاصة والعامة" [6] تعبير عن عدم الارتقاء إلى الرسمي الذي جسدت الكتابة مظهره الشكلي، أما إقراره بالتعثر في هذه اللغة وتبرير الرطانة بهدف التسلية، تأكيد على السياق الوجودي العادي للشفاهية مقابل ضمور العلامة الخاصة بالكتابة وهو سياق البنية اللغوية، وأن هذا الإنجاز الكتابي يضمن عبور الخطاب بواسطة الذاكرة التي ستتجلى تداعياتها من خلال فسيفساء من القصص المضمنة المرتبط وجودها بالفكر الشفاهي الذي هو فكر مشكل بالنصوص.

لقد استدعت الوضعية الشفاهية التي حملتها بداية الرواية آلياتها الخاصة، وموجهاتها الأساسية التي كانت في الوقت نفسه موجهات الحكي، ومن هذه الآليات الظواهر ما يلي:

1-بنية التبادل: ليست الذاكرة الشفاهية قادرة على أن تميع مادة بحجم القصص المختلفة ومن المصادر المختلفة التي أشار إليها المترجم إلا بفضل آليات معينة تحفظ للفكر الشفاهي الديناميكيات النفسية التي تسمح له بعملية التكرير المعبر عنه لفظياً داخل أنماط محفزة للذاكرة تدفع باتصال الوحدات الحكائية، ولما كان من الصعب على الإنسان التحدث إلى نفسه دون انقطاع، كما أنه من الصعب كذلك على السارد في الرواية أن يحكي بتتابع صارم، كان من الطبيعي أن تسرب الوضعية الشفاهية أبرز مظاهرها البنية التبادل الحديث وسيلة لاستمرارية في الحكي، وذلك عن طريق الحوار التجلي الأمثل للتبادل الذي يقتضي أن تكون هناك مشاركتان تحادثيتان *cntrubutions conversationnelles* أي دورات كلام لمتحدثين أو أكثر. ورواية الحمار الذهبي تضع هذه الاستراتيجية منذ البداية سواء من خلال صيغة أيها القارئ المستمدة من محاورات سقراط التي كتبها أفلاطون وتأثر بها أبوليوس، أو من خلال الحوارات الحوافز التي توجه السرد، وتسهم في إنتاج الوظائف السردية والوحدات المختلفة للسرد، مثلما نلاحظه في البداية حين لحق السارد المؤلف بشخصين يتحادثان وبعدما تبرز وظيفة إنشائية سلبية في كلام أحدهما حين رفض أكاذيب صديقه التافهة، فيتدخل لوكيوس ويأمر الرجل بأن يترك صديقه يحكي ويدعو إلى تصديقه بواسطة الطلب قائلاً: "هيا استأنف رواية حكايتك، ويعده بالمكافأة وهكذا شكل الشروع في الحكي وظيفة إنشائية إيجابية بعد قبول رواية من أولها بدأها بالتعريف بنفسه ثم الخروج إلى التجارة.

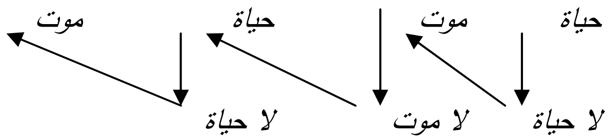
نلاحظ أن تبادل الحديث الذي حصل والذي انتهت به وظائفه الإنشائية إلى الإيجاب شكّل موجهاً أساسياً للسرد حيث يتخلى المؤلف بعد هذا الحوار عن الحكي عندما يشرع أرسطومنيس في سرد حكايته، فيتحول بذلك إلى سارد من الدرجة الثانية، وتتضمن حكايته تجربة خرج فيها إلى رحلة تجارية التقى فيها مع صديقه سقراط وبعد سؤال منه مستفسراً عن حاله في قوله: ما هذا يا صديقي سقراط، ولماذا هذا المنظر

---

[5] ينظر مقدمة الرواية لأبي العيد دودو، ص: 28.

[6] الحمار الذهبي، ص: 28.

الغريب، ألا تخجل من نفسك[7]. وللإجابة عن استفسارات أرسطومنيس يبدأ سقراط في رواية حكايته ليغدو بذلك سارداً من الدرجة الثالثة، وتتضمن حكاية سقراط هو أيضاً خروجه في رحلة تجارية حيث يتعرض في طريقه إلى عصابة لصوص تسلبه ماله (فقدان التوازن)، ويتردد سقراط بعد هذه الحادثة إلى حانة العجوز ميرو، فتحيطه بعطف وحنان أنساه مصيبته (إعادة التوازن) غير أن علاقته بها تتطور إلى مجرد انغماس في الشهوة والجنس تفقده صحته وتجعل منه رجلاً متشرداً (فقدان التوازن من جديد)، ونشير إلى أن الحكي لا يخفي بنية التبادل حيث كان أرسطومنيس يقاطع سقراط أثناء الحكي بالأسئلة والاستفسارات والتعاليق ويستلم بعدها السرد ليروي قصته هو مع الساحرة بعد نومه هو وسقراط، حيث تمثل أمامه الساحرة ميرو وصديقتها وتقوم ميرو بقتل سقراط واستخراج قلبه، وعندما تخرج ميرو وصديقتها من الغرفة، يشعر أرسطومنيس بالحيرة ويخشى أن تلصق به تهمة قتل سقراط فيفكر في طريقة تنجيه من ذلك، غير أن سقراط يستيقظ ويعود من موته مما يجعل أرسطومنيس يعتقد أن ما عاشه لم يكن إلا مجرد كابوس نتج عن إسرافه في الشرب، ويستعيد الرجلان نشاطهما العادي، غير أن أرسطومنيس سيعجب عندما يرى في عنق سقراط آثار الجرح الذي سببته الساحرة عندما طعنته بخنجر، وفجأة يتحول الجرح إلى ثقب كبير، ويموت سقراط للمرة الثانية، وعليه بإمكاننا تجسيد انتقال سقراط من الموت إلى الحياة ومن الحياة إلى الموت في هذا الشكل:



تنتهي قصة أرسطومنيس بموت سقراط ويعود إلى الحكي مرة أخرى إلى المؤلف ليروي قصصاً أخرى.

نلاحظ كيف تؤسس بنية التبادل للمسار السردي، مما يدل على عدم التخلص منه كأبرز علامة لتأكيد الوضعية الشفاهية التي تبطن الحكي، كما تعد موجهاً أساسياً من موجهات الحكي سوف يكون له دور في إدراك أوجه التشابه بالبنيات الحكائية العربية التي أسهمت الشفاهية كذلك وبشكل جلي في تشكيله وتميزه البنيوي.

2-الموقفية وغياب المبررات النفسية: إذا كان الحوار الطاغي في الرواية يؤكد مظهراً شفاهياً مؤسساً، مما قلل من وجود الحوار الداخلي، فإنه على ندرته وكثرة الحوار الخارجي يعكس مظهراً آخر من مظاهر الفكر الشفاهي، وهي الموقفية حيث إننا لا نعثر في هذه الحوارات الداخلية والخارجية على مفاهيم مجردة بل مجرد مواقف تعبر عن التجربة اليومية للشخصيات مرتبطة بحالات نفسية آنية حتى إن التحولات الحدثية التي تأتي تكون فاقدة للأسباب مما أكسبها طابع السحرية واللامنطقية، ولا عجب في ذلك ما دام الفكر الشفاهي كما يقول أونج تفكير سابق للمنطق وسحري بمعنى أنه مؤسس على نظم اعتقاد أكثر منه على الحقيقة العلمية[8]. ويتجلى هذا على مستوى تناسل الأحداث دون تعليل منطقي لحدوثها، وربما هذا ما يفسر تضمين نصوص كثيرة؛ لأن فكر الثقافة الشفاهية فكر مشكل بالنصوص وليس بالمفاهيم، مما يؤكد أن الطريقة المتتابعة خطياً لم يكن إنشاؤها إلا بالنصوص المضمنة. لا يعني هذا انتقاء العلاقات السببية الكلية؛

[7] يراجع. الرواية ص: 54.
[8] ولتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص: 116.

لأن بداية كل حكاية مضمنة بفعل الخروج واضطلاع السارد بمهمة التنسيق والتمثيل معاً يؤكد ذلك؛ غير أن تلك الطريقة قد تعود إلى تداعيات الذاكرة لأن الشفاهية تستبطن الذاكرة

وفي الوقت نفسه تحددها في المكان وتثبتها، ما دامت الشفاهية تمتد في المكان أكثر من الزمان بواسطة التغيرات والتكرارات التي تميزها فيكتسب البلاغ بعدية بانية dimensionnalité. أو قصدية تداولية معلنة.

3–بنية الإطناب: يرتبط الإطناب بمختلف مظاهره كالاستطراد والتكرار بوضعية المشافهة، إذ يقتضي حضور المخاطب لأن يسعى المتكلم إلى أن يوصل إليه أكبر قدر من المعلومات والأخبار، كما قد يعمد إلى التكرار الذي يكون فيه المتكلم بحاجة إلى أن يدير في عقله ما سوف يقوله في اللحظة التالية. ولقد مكنت الحكاية الإطار من استيعاب كل أشكال الإطناب هذه، كما أن قيام البطل بمهمة السرد وتحوله إلى موضوع للحكي ثم إلى مروي له كان دافعاً لكي يمارس قوانين التخاطب التي تحكم العلاقة بينه وبين المتلقي من إخبار وصدق وشمول وهي قصدية تداولية معرفية تقف إلى جانب قصدية التسلية التي أعلن عنها في البداية، ويظهر هذا خاصة في الأجزاء الأخيرة من الرواية، وبعد أن يحكي مغامرات لوكيوس الحمار يتوجه إلى القارئ اليقظ في قوله: "على أنك قد لا تلومني بصفتك قارئاً يقظ الضمير على قصتي وتعترض عليها كما يلي: كيف استطعت أيها الحمار الفطن أن تعرف وقد كنت مربوطاً إلى الطاحونة ما فعلته المرأتان خفية، فاسمع إذن.."[9].

إن الالتفات إلى القارئ يحدث انقطاعاً على مستوى المسار السردي وهو من الناحية الوظيفية لا يقدم شيئاً طالما يستمر في ذكر ما فعلته المرأتان خفية وهو ما تسبب في موت سيده؛ لكنه من الناحية التداولية يحيل إلى أنه في وضعية يقدّر فيها ردود أفعال المخاطب مثلما تقتضيه الشفاهية؛ بل إنه يقدّر أحياناً حق المخاطب في ضرورة تحصله على كل ما يعرفه كقوله: "وإني لأذكر الآن أن هناك حادثة مريعة وقعت هناك بعد أيام قليلة، ومن حقكم أن تقرأوها ولذلك سأوردها"[10]. ومن موقع التأثير في المتلقي يستطرد بعد أسطر من بداية القصة بقوله: عليك الآن أن تعرف أيها القارئ الكريم أنك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهيّأ لما يسبّب لك الألم ويبعثك على الرزانة والجد"[11]. ويستدرك في موضع آخر للقراء بقوله: "على أنني أريد الآن أن أحدثكم بما كان علي أن أحدثكم به من البداية[12]. كما يكون أحياناً على دراية تامة بأنه يتكلم من منطلق القصدية التداولية المعرفية فيقول بعد استطراد طويل فيه حديث الفلسفة: "ولكيلا يعتب علي أحد ثورتي ويقول في نفسه انظروا إن علينا الآن أن نترك حماراً يعلمنا الفلسفة.. أريد أن أعود إلى النقطة التي انحرفت فيها عن رواية القصة"[13].

ويتجلّى البعد المعرفي من القصدية التداولية واضحاً في نهاية الرواية، حين وصف القارئ بالمتطلع إلى المعرفة فقال: أيها القارئ المتطلع إلى المعرفة تود أن تسأل في لهفة كبيرة فيم كان حديثنا وماذا فعلناه،

(9) الرواية، ص: 235.
(10) الرواية، ص: 247.
(11) الرواية، ص: 248.
(12) الرواية، ص: 260.
(13) الرواية، ص: 271.

وسأقول ذلك لو جاز لـي أن أقول وتسمعه لو جاز لك أن تسمعه.. فلعلّ توترك الديني يجعلك متوتراً فاسمع إذن ولكن عليك أن تؤمن بما هو حق"[14].

ولعلّ هذا الكلام ينسجم مع الرتبة التي وصل إليها حيث اقترب من التتويج الذي أقيمت بشأنه طقوس تشبه الطقوس التـي يمارسها المريد الصوفي من لباس خاص، وتجرد من المطالب المختلفة، وتدرج في المقامات حتى يبلغ الدرجة العليا وهي مقام المعرفة.

إن هذه الوضعية الشفاهية هي من صميم التفكير الشفاهي وإن كانت في الرواية قد تأسست وتعمقت ضمن بنية الإطناب فذلك لأنهما يقعان على خط واحد، لأن كليهما يستدعي الآخر، ويتخذ الإطناب شكل التردي النصي حين تميل الرواية إلى التضخم في مواقف اقتضتها القصدية التداولية وقد بدت من خلال الأحداث في هيئة أسلوب تجميعي تكراري كالبنية العطفية والصيغ النعتية والمعاودات بمختلف أنواعها الصيغية والمعرفية، وكلها سعى المؤلف من خلالها إلى ترسيخ إجباري للمعنى مثلما تقتضيه وضعية المشافهة، وهي مظهر من مظاهر الارتجال التي أدت إلى وجود ظاهرة هي من صميم التفكير الشفاهي سماها الجاحظ بسط اللّسان، حيث غالباً ما تتسم اللغة الشفاهية بالإفضاء بكل شيء حتى بتلك الأمور المحرجة جداً كممارسة الشذوذ الجنسي الذي يتقزز منه الطبع الإنساني ويستهجنها العقل، ولقد قال التوحيدي إن "الخوض في الشيء بالقلم مخالف للإفاضة باللسان، لأن القلم أطول عناناً من اللسان وإفضاء اللسان أحرج من إفضاء القلم"[15] وقد يرجع هذا إلى سيطرة سلطان البديهة على التفكير الشفاهي، في حين أن الروية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة[16]، وهذا يعني أن الكتابة تفرض شروطاً في الانتقاء وتحدد المقبول واللا مقبول من الكلام، وتحتوي على لعبة القول المضمر والمسكوت عنه، والضمنيات التداولية وفي حين أن الإنجاز الشفاهي إلى جانب أنه يضمن عبور الخطاب عبر الذاكرة فإنه ينتج التغيرات والارتجال بإعداد إبداع ما قيل.

إن إفضاءات اللسان لا تحتكم إلى شروط الاتساق والانسجام البنيوي ويرتبط عدم الاحتراز فيه بالوهم أو التخريف الذي هو تبعيد تداولي إذا ما ربطناه بالحاجة التداولية الأساسية التي هي الإبلاغ والإفهام لكنه تقريب تداولي ما دام هنالك فائض في الإبلاغ إلى التسلية والترفيه لأن "الوهم شديد السيلان ومجراه اللسان واللسان كثير الطغيان"[17] ولعل من أبرز مظاهر هذا الطغيان أن الإعلان عن الرغبة في التسلية عبر الحكي من خلال حكايات متنوعة أصلها يوناني سرعان من ما ينحرف لتصبح مغامرات لوكيوس السارد/ المؤلف هي موضوع الحكي وكأن الحكي هنا يورّط السارد في خوض غمار التخريف والعجائبية من خلال رحلته ومغامراته في هيئة حمار وعقل إنسان وسوف ينعكس هذا الانحراف على بنية الرواية وتنتج عنها مظاهر هي من آثار الشفاهية لعل أهمها تجلي مظاهر البنية الخرافية من حكاية إطار وحكايات مضمنة، وتعدد الراوي والمروي له، والبطل الخرافي، وإن العلاقة بين هذه المكونات هي علاقة لا "تخضع لأسباب

[14] الرواية، ص: 288.

[15] أبو حيان التوحيدي الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ج3، ص162.

[16] يراجع الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص: 162.

[17] أبو حيان التوحيدي والإمتاع والمؤانسة، ج1، ص9.

يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفاهية" [18] وأهم دليل على المظاهر الشفاهية في أول رواية في التاريخ.

19-ملخص عن سيرة أبولي ومادور (أبوليوس) (125-180م)

لوسيوس أبوليوس ثيسيوس المدعو أبولي دومادور ولد حوالي 125م بمداوروش بنوميديا (بأقصى الشرق الجزائري). كانت عائلته ذات غنى ومكانة تسلق أبوه سلم مناصب الحكم المحكي لبلدته إلى أن بلغ أعلاها. تردد أبولي في بداية حياته على مدرسة مدينته مداوروش وهي المدرسة نفسها التي تعلم فيها الفيلسوف أغوسطين فيما بعد، تعلم فيها اللغة اللاتينية، ثم لما بلغ سن المراهقة أرسل إلى قرطاج لمتابعة دروسه الثانوية، اكتشف أبولي في جامعة قرطاج (تونس حالياً) الفلسفة وانتقل بعد ذلك إلى أثينا باليونان، فاعتنق الأفلاطونية الجديدة، كما اعتنى بالنحو والبلاغة، والموسيقى والفيزياء والجدل، وقام برحلات عدة في الشرق (آسيا الصغرى ومصر وسوريا) جذبته أديانها فجرب عدداً منها وبخاصة عبادة ديونيزوس وإيزيس وعاد إلى مداوروش ثم رحل إلى روما حيث أصبح راهباً في محراب فينوس واشتغل كمحام لكسب رزقه، ولما مات والده عاد إلى أفريقيا نهائياً واستقر في قرطاج وذاع صيته محاضراً في أوساط المثقفين. قرر الذهاب إلى الإسكندرية مهد الفلسفة الأفلاطونية الجديدة، مرض في الطريق واضطر للبقاء في ليبيا إلى أن التقى زميله بونتيانوس وتعرف إلى والدته بودونتيلا وتزوجها. ولقد سبب له هذا الزواج متاعب كثيرة قادته إلى المحكمة اتهم بالسحر وإيواء المرأة لكنه حصل على البراءة بفضل قدرته على المرافعة وقد حفظت هذه المرافعة في كتاب apologie ثم عاد إلى قرطاج نهائياً ومارس المحاماة والطب والفلسفة وكتب القصة وعين في مناصب رسمية، وكان شيخ الرهبان إلى أن توفي ما بين سنتي 170 و 180م، وكانت قصته الحمار الذهبي أول شكل روائي عرف في التاريخ.

د.آمنة بلعلي- الجزائر

▫

▪ **مراجع الملخص**

1: لوكيوس أبوليوس المدوري: تحولات الجحش الذهبي تر: فهمي خشيم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط2، 1984، ص141-10.

[18] عبد الله إبراهيم السردية العربية المركز الثقافي العربي ببيروت –الدار البيضاء، ص120.

ACHOUR CHEURFI. *Mémoire algérien. Dictionnatire bipgraphique*. Dahlab. 1996. p67-68.

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة نقدية في

((قصيدة حب الى سيف الرحبي))

سأتناول في هذه القراءة سبع نقاط أحسبها أساسية في تحليل هذا النص وهي: دوافع القراءة، ردود أفعال القراء إزاء تجربة الرحبي الشعرية عامة والنص المعروض هنا خاصة، مدار الدلالة في النص، تقنيات قصيدة النثر على اعتبار النص الذي نحاوره هنا يندرج تحت إطارها، تجليات الصعود والهبوط، الطاقات الإيقاعية.

1.شُبهة القراءة:

اختيرت "قصيدة حب إلى مطرح" للشاعر العماني سيف الرحبي موضوعاً لهذه القراءة لكونها استجابة للتحولات الفنية والشكلية التي طرأت على الشعر العربي في هذا العصر، وتمثيل جيد لما آلت إليه قصيدة النثر وفق نموذجها القادر على التأثير في المتلقي وإغناء تطلعاته إلى الجمال.

إن الشعر العربي المعاصر، إلا نماذج نادرة منه، يواجه مشكلة حين يقدم نفسه في إطار قصيدة النثر، تتجسد في ذلك الإعراض وربما الرفض الذي تنصهر فيه مواقف شريحة واسعة من قراء الشعر والمثقفين، ومن هنا لا تسعى هذه القراءة إلا لمحاورة هذه التجربة التي تجسدها قصيدة الرحبي بعيداً عن المواقف المسبقة والرؤى الجاهزة والأحكام المصممة سابقاً، متحررة من العصبية فاتحةً ذراعيها لكل ما هو جاد وجميل، معترفة للجديد بأحقيته في الحياة إن اكتملت له أسبابها.

وهذا إنما هو اعتبار فني لا يعنيه ما علق بإنجازات الدارسين النقدية حول أدب الخليج عامة والأدب العماني خاصة، من شبهات كشبهة التزلف التي وسم بها د. سعيد علوش أبحاث كلٍّ من علي عبد الخالق وعبد اللطيف عبد الحليم ويوسف الشاروني التي تناولت الأدب العماني، أو شبهة تجاهل الخصوصية كما يظهر في ردود سيف الرحبي على مقالات نشرها جابر عصفور وصلاح فضل وغيرهما في هذا المجال(1).

لا نريد الخوض، في هذا السجال إلا من الناحية التي تشعر بأن جانباً من الكلام الذي أدخله أصحابه في باب النقد الأدبي انحرف عن جادة الصواب، فاستحال ضرباً من العنت ومجانبة الموضوعية، مثل أن يجرد علي عبد الخالق مثلاً من كل فضيلة وهو مَنْ قدم للمكتبة العربية كتابين عن الأدب العماني أحدهما كان نواة أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة القاهرة، وقد طبع بعنوان "اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث" سنة 1980م، والآخر طبع بعنوان "الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية" سنة 1984م، في زمن لم يكن بين يدي القارئ عن هذا الموضوع سوى كتاب عبد الله الطائي "الأدب المعاصر في الخليج" المطبوع سنة 1974م، وهو كتاب لا يقتصر على الأدب العماني كما يتضح من عنوانه، من أجل

ذلك يغدو علي عبد الخالق من الأوائل الذين أفردوا دراسات خالصة في الأدب العماني باعتراف د. علوش نفسه(2).

بغض النظر عما إذا كانت الدراستان اللتان قدمهما علي عبد الخالق تصمدان أمام نقد د. سعيد علوش أم لا فإن ذلك الجهد يسهم إلى حد كبير في توضيح صورة الأدب العماني التي تبدو غامضة في ذاكرة القارئ العربي، وليس ذلك فحسب بل إن طائفة الدراسات التي أنجزت في هذا الباب، مهما كانت دوافعها، تدرأ شبهة تلحق بأدب الخليج عامة فحواها أنه لا يشكل حضوراً ذا شأن في المشهد الثقافي العربي المعاصر، وقد ذكر د. كمال خير بك ذلك صراحة في مؤلفه عن حركة "الحداثة في الشعر المعاصر".

إذا كان د. علوش يتقرى بشيء من الدقة ووضوح الرؤية ما أنجز على صعيد الدراسات الأدبية التي تناولت الأدب العماني مظهراً عبد اللطيف عبد الحليم مؤرخاً مضاداً للحداثة، وعلي عبد الخالق ذا نظرة قاصرة لرسمه وجهاً واحداً للأدب العماني(3)، فإن القارئ ليعجب كيف سكت عن دراسات أخرى أنجزت في هذا الباب وهي لا تتميز كثيراً عما صب عليه هنا جام نقده(4).

إن كتاب د. سعيد علوش الذي أدخله في باب نقد النقد الأدبي العماني، في جزء كبير منه، لا يعدو كونه تكراراً لما طرحه قبله كل من سعيد السريحي وهادي العلوي وجاسر عبد الله الجاسر وسيف الرحبي وغيرهم ممن نشر نقداً صحفياً على صفحات الجرائد اليومية كالشرق الأوسط وملحق عمان الثقافي، وصحيفة القدس، وليس ذلك فحسب وإنما تراه يستعير عبارات لا ترقى إلى المستوى المطلوب مثل "نقاد الشنطة" و "نقاد البريد السريع".

2.ردود أفعال القراء:

يجدر بنا قبل أن نلج النص الذي قدمه الرحبي تحت عنوان "قصيدة حب إلى مطرح" عرض ثلاث ملاحظات تطول تجربته الشعرية:

أ- حداثة الرحبي في ضوء قراءة عبد اللطيف عبد الحليم:

لم ترتقِ نتاجات سيف الرحبي الشعرية عامة عند عبد اللطيف عبد الحليم إلى رتبة الشعر، بما فيها مجموعته "رأس المسافر" التي تنطوي على النص الذي نعرضه هنا؛ ذلك لأن الرحبي على حدِّ قوله: "وإن كتب كلامه على طريقة شعر التفعيلة والشعر المترجم، وإن مهر غلاف كتابه بكلمة شعر، وإن عرفه الناس من الجنة والناس بأنه شاعر، وأشهر شاعر عماني يتخطى الحدود الإقليمية فليس بشافع له عندي كل هذا وأشد منه لأنه يكتب النثر ودعك من قصيدة النثر وخير له أن يكون ناثراً مجيداً من أن يكون من أهل الأعراف"(5).

ما يسترعي الانتباه في مقولة الباحث هنا أمران: أولهما أن الآراء تكاد تطبق، باعتراف الباحث نفسه، على أن الرحبي شاعر تخطت شهرته حدود الإقليم، ومع ذلك لم يعترف بشاعريته فوضعه في طبقة تترجح بين كتاب النثر وكتاب الشعر، أو ما عبر عنه بمنطقة الأعراف التي هي وسط بين الجنة والنار. ثم يباغتنا الباحث بكلام آخر فيه ما يدل على شيء من الإعجاب بكلام الرحبي، فيورد في موضع آخر من كتابه الآنف: "السيف الرحبي كتاب أمامي صدر مؤخراً في عمان بعنوان "مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور- رأس

المسافر" فيه نَفَسٌ شعري غير منكور مع صور خيالية أقرب إلى اللقطات تبين أحياناً وتغمض أكثر الأحيان على المتمرسين بالكتابة إبداعاً ونقداً"(6).

وثانيهما: أن الباحث يضع تجربة الرحبي ضمن إطار قصيدة التفعيلة أو في مقام الشعر المترجم، ثم يذكر مصطلح قصيدة النثر في ذيل مقولته الآنفة، مما يدل على أنه لا يهتم بإظهار الفوارق بين كل هذه المسميات من الوجهة النقدية، وهذه في الأصل رؤية تنحل عن موقف الباحث من الحداثة بصورة عامة، وهو موقف ثقافي يميل إلى التعنت من جهة الإصرار على تجاهل الظاهرة الحداثية في الشعر المعاصر.

من المعروف أن الصراع القائم بين الحداثة والتراث لم يسمح إلى وقتنا الحالي بصهر التناقضات الناجمة عن تصادم المعارف العصرية بالخبرات التقليدية، ومن ثَمَّ بقيت المعارف التي تعد إنجازاً حضارياً معزولة في محاولة لحماية نفسها من الذوبان أو الانصهار في بوتقة الحداثة، في الوقت الذي تحاول فيه المعرفة الحداثية أن تؤسس لنفسها وجوداً بعيداً عن تجليات التراث بكل صيغه ومعطياته، ومن هنا نُصّور العلاقة بين أنصار التراث وأنصار الحداثة، لا بل بين الحداثة نفسها والتراث على أنها "علاقة بينية طويلة الأمد لا تحسم إلا عبر تحولات بعيدة المدى، وانتقال منظومة ثقافية تقليدية إلى الحداثة هو في الغالب انتقال عسير ملـيء بالصدمات والجراح والتمزقات العقدية لأنه يمر عبر قناة النار، أي عبر مطهر العقل الحديث والنقد الحديث، وكل ثقافة لم تتجشم مثل هذه المعاناة المرة تظل تراوح مكانها على عتبة الحداثة"(7).

ب. نصوص الرحبي من خلال تصنيف د. درويش:

عرض د. درويش في مؤلفه "تطور الأدب في عمان" نصين لسيف الرحبي: الأول عنوانه "مقاطع من سيرة طفل عماني" والآخر "قصيدة حب إلى مطرح" تحت عنوان (شاعرية النثر)(8)، وهما نصان متباعدان من الناحية الفنية إذ يمكن أن يدخل الأول تحت إطار السرديات، والآخر تحت مصطلح قصيدة النثر. وما يلفت النظر هنا أن الباحث في تجاهله الفوارق بين هذين النصين لا يعرض عن المصطلحات السائدة في هذا الموضوع فحسب، وإنما يعبر عن حيرته إزاء تصنيف تجربة الرحبي عامة، لأن عبارته "شاعرية النثر" تضع الرحبي في موضع قلق بين الشعرية والنثرية، وهذا موقف لا يختلف عن موقف عبد اللطيف عبد الحليم الذي عرضناه آنفاً، وهو التفسير القريب من حقيقة تجاهل د. درويش مسميات اجتازت مرحلة الخلاف والتشتت وآلت إلى حالة قد تكون مستقرة اليوم مثل قصيدة النثر والسيرة الذاتية، والقصة..(9).

ج.قراءة الموسوي للحداثة في الشعر العماني بما فيها تجربة الرحبي:

أنجز شبر بن شرف الموسوي دراسة حول الشعر العماني انطوت على فصل خاص بقصيدة النثر ذكر في مستهله: "تبنى شعراء قصيدة النثر في عمان كل مفاهيم ورؤى رواد الحداثة وشعرائها في مجلة شعر وطبقوها في قصائدهم، ونستطيع أن نلمس في هذه القصائد كثيراً من عناصر الحداثة ومفاهيمها حسب رؤية الحداثة عند شعراء قصيدة النثر حتى أصبحت قصائدهم نسخاً مكررة من قصائد النثر العربية الأخرى"(10).

هذا الحكم غير معلل وعام ويلتقي مع الموقفين في نواح عدة، إذ يكشف في الواقع عن موقف مناهض للحداثة، من أجل ذلك لا يريد تعمقها، أو إدراك خصوصية تجارب شعرائها.

والحقيقة أن هذه الآراء الثلاثة التي أعدنا تقييدها هنا تفضي إلى فكرة واحدة فحواها أن معالجة الظاهرة الحداثية التي تجلت في الشعر المعاصر عامة وفي نصوص سيف الرحبي خاصة تحتاج إلى أمرين: الأول الاعتراف بالظاهرة الحداثية المتمثلة عندنا بقصيدة النثر، وثانيهما معرفة الأداة الفنية المناسبة التي تستجيب لها قصيدة النثر، وهذان الأمران لم يتوفرا عند أغلب من عالج الظاهرة الحداثية عند الرحبي، من أجل ذلك بدا التناقض واضحاً بين الأداة التقليدية أو الذوق التقليدي والظاهرة الأدبية التي تتمثل بقصيدة النثر.

3.تقنيات قصيدة النثر:

عندما تحول الذوق الأدبي إلى قصيدة النثر عبّر عن إمكانية إنجاز ضرب من الشعر يكاد يكون مغسولاً من تقييدات الوزن والقافية والرصانة الأسلوبية وحسن الديباجة وسمو المعاني ودقة الأوصاف ومقاربة التصاوير، ومثل هذا التحول أحدث صدمة هائلة ودوياً عظيماً في أوساط الثقافة، إذ شعر قراء الشعر الكلاسيكي بقلق بالغ إزاء ما يمكن أن تواجهه القصيدة العمودية التقليدية إذا ما استطاع كائن غير شرعي مثل قصيدة النثر أن يشق طريقه في الحياة، ولمّا تنضجه نار الزمان بعد، وقد بدأ يظهر إلى الوجود منذ بداية القرن العشرين في صور لغوية مشتتة وأنساق متنافرة وإشارات عائمة وتصاوير مبتورة ونقاط متتابعة وأشكال متباعدة، وكل ذلك كان كافياً ليخذل الذوق المؤسس على الخطاب الراقي واللغة المشرقة والبيان الباهر الذي امتاز به شعر البارودي وشوقي وغيرهما ممن أعاد للقصيدة العمودية في العصر الحديث وجهها الناصع، من أجل ذلك تعاظم القلق وازدادت الحيرة إزاء المواضع المحدودة التي أخذت تحتلها قصيدة النثر في نفوس بعض القراء الذين وجدوا في بعض نماذجها الجيدة ما يعبر عن أزماتهم الناجمة عن حياتهم المعاصرة من جراء التحول المعرفي السريع الذي أخذت حياتنا تشهده بدءاً بالثلث الأخير من القرن العشرين، خصوصاً ما تحقق على صعيد التكنولوجيا من منجزات مذهلة.

لقد أخذت قصيدة النثر توطد لنفسها علاقة جديدة مع القارئ المعاصر في ضوء ما آلت إليه الحياة الجديدة مرتكزة أساساً على الجمع بين المتناقضات كأن تضم الألفة إلى الجفوة، والتمرد إلى الخنوع، والانتصار إلى الانكسار والجمال إلى القبح، ثم تصب كل ذلك تصهره في بوتقة العقل الحديث لتجسد معنى جديداً للحياة، في محاولة لإدخال تعديل جذري على المعرفة الخاصة بمفهوم الشعر وأنساقه الحداثية. من أجل ذلك شكلت قصيدة النثر علاقات لغوية جديدة ضمن أنساق شعرية لم تكن مألوفة من قبل لتكشف عن بعد جديد يوضح طرفاً من العلاقة الجديدة بين الإنسان والطبيعة.

إن الإنسان المعاصر لم يعد يتعامل مع الطبيعة على أساس سلمي، ومع ذلك يريد أن يعيش سالماً وهو يمارس عملاً تخريبياً متعمداً ضدها، إذ لم يكتف باستنزاف طاقاتها واستهلاك مواردها وإنما ضاعف من نسبة التلوث البيئي من جراء التحول من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية.

في ضوء التكالب المادي الذي آلت إليه الحياة المعاصرة ظن أصحاب المثال أن بوسع الشعر أن ينجح في تحقيق التوازن بين الحاجات المادية المتزايدة والحاجات المعنوية على الدوام، غير أن قصيدة النثر خذلت الأذواق التي تتطلب من الشعر إيجاد ذلك التوازن الذي كانت تنهض به القصيدة العمودية والحرة (التفعيلة)

وخصوصاً في صورها الرومانسية، وذلك لما تمثل شعراء قصيدة النثر مفهوم الحداثة بدقة متناهية، فحولوا تجاربهم الشعرية إلى صورة من صور التكنولوجيا، بمعنى أنهم مارسوا الفعل التخريبي نفسه الذي مارسته التكنولوجيا ولكن على صعيد التراكيب اللغوية والأنساق الشعرية.

إن ما يمارسه الإنسان من عدوان ضد الطبيعة بحجة التقدم هو المحور الذي تقوم عليه الحداثة، وليست الحداثة الشعرية بمنأى عن ذلك التحول؛ لأنها في واقع الأمر تستهلك ما تختزنه الذاكرة الإنسانية من معارف تدخل في إطار المعارف التأملية النظرية لتحولها إلى إنجازات حقيقية محاولة قطع خط التطور نفسه الذي قطعته التكنولوجيا في هذا العصر.

لم يكن التحول الحداثي التقني على مستوى العلوم يلقى المعارضة نفسها الذي لقيه التحول الحداثي على صعيد الشعر، حتى لكأن استنزاف الطاقة وهدر الموارد والتلوث أقل ضرراً من العبث في أنظمة اللغة والخبرات الأدبية التي حصلها الذوق الفني عبر العصور.

لقد اقتحمت قصيدة النثر بجرأة الكون الشعري الذي بدا من منظور أهل الحداثة متحجراً داخل أسوار الذاكرة الإنسانية، ولهذا جوبهت بضراوة وعُدت عملاً غير مشروع، لأنها تصيب جسد المعرفة التراثية بكثير من التشوهات، غير أن تلك التشوهات التي تحدثها قصيدة النثر في التراث لا تختلف عن التشوهات التي تخلفها التكنولوجيا في الطبيعة، واليوم يتعاظم الإحساس بالخطر من جراء اتساع ثقب الأوزون والاحتباس الحراري وغير ذلك مما ينجم عن التلوث البيئي.

إن قصيدة النثر إنجاز حضاري لها ما للتكنولوجيا من منافع ومضار، ولعله من الغريب حقاً أن تقبل الحداثة العلمية بصورة تحول تكنولوجي، وتلقى قصيدة النثر كل هذا الرفض لمجرد خروجها على النسق الثقافي الموروث.

وما من شك أن رفض قصيدة النثر لا يعني أنها ليست موجودة؛ ذلك لأن مضمار الحياة يشتمل على المتناقضات، وقصيدة النثر تحاول إثبات صلتها بالحياة من خلال تلونها بالتناقض بدءاً بعنوانها الذي جمعت فيه بين (قصيدة ونثر)، من أجل ذلك سوغت لنفسها منذ البدء الإطلاع على ما أنجز من أفكار معاصرة خصوصاً في الغرب، لا لشيء إلا لاستحداث أسلوب شعري مرن يستجيب للتغيرات المتسارعة التي تشهدها الحياة، والحقيقة أن الذهنية العربية لم ترفض الحداثة الشعرية لكونها خروجاً سافراً على التراث الشعري العربي فحسب، وإنما لاعتراف كثير من ذوي التوجه الحداثي إن الحداثة العربية تكاد تكون نسخة أخرى للحداثة الغربية، فها هو ذا أمين الريحاني وهو من أوائل الشعراء الذين أنجزوا نصوصاً قريبة مما اصطلح عليه فيما بعد بقصيدة النثر، يصرح في مقدمة ديوانه (هتاف الأودية) أنه يحتذي تجارب الحداثيين الفرنسيين الذين اندرجت أشعارهم تحت مسمى (les vers libres) والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم (thfree vers) وقد سمى الريحاني هذا الضرب من الشعر "الشعر المطلق" ووصفه بقوله: "هو آخر ما وصل الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما والت ويتمان فقد أطلقه من قيود العروض"(11). وبالفعل استقرت نماذج قصيدة النثر بعد الريحاني في مضمار يتخطى فيه الشعراء الوزن والقافية على حدّ سواء، أي النموذج الغربي دون تعديل.

لم يقف الأمر عند تمثل التجارب الحداثية الغربية فحسب، وإنما استعار منظرو قصيدة النثر تسميتها وعناصرها من مباحث الغربيين في هذا المجال، كما فعل أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) إذ نقل عن

كتاب سوزان برنار المسمى "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" بعض المقومات التي زعم أن القصيدة الحداثية العربية لا تقوم إلا عليها كالإيجاز والتوهج والمجانية(12)، وأضاف غيره عناصر أخرى كالتماسك الداخلي أو الإيقاع الداخلي، وقد بدا لبعض شعراء الحداثة أمثال أدونيس بعدئذٍ أن قصيدة النثر التي قبست من العناصر الغربية ما قبسته قد تلونت بطوابع المجتمع العربي فقال: "إن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية"(13). وهذا بالطبع لم يكن صوتاً منفرداً في الساحة الثقافية العربية التي ترى القصيدة الجديدة إنجازاً عربياً خالصاً يقول المقالح: "القصيدة الجديدة تشكل في واقع الأدب العربي المعاصر أخطر إنجاز وأعظم تحد معاصر"(14)، والواقع أن القصيدة الجديدة والنثرية خاصة لم تحقق كل هذا النجاح الذي يتصوره المدافعون عنها، ذلك لأنها لم تجز بعد مرحلة الخلاف الواسع الذي لا يزال على أشده بين قراء الشعر اليوم.

4.المدار الدلالي:

تبدو الظاهرة الأدبية في قصيدة النثر عصية على التحديد، إنها على غاية من التشتت والامتداد لكثرة العناصر المنصهرة في بوتقتها، تلك التي تبدو للمتأمل متنافرة إلى حد بعيد، غير أن النص يسعى على الدوام إلى إبرازها مؤتلفة في نسيج لغوي متماسك.

لقد قدم سيف الرحبي قصيدته "قصيدة حب إلى مطرح" معبراً فيها عن علاقة متميزة بالمكان، إنها علاقة على غاية من الخصوصية؛ لأنها متغلغلة في الذاكرة مثل تعمقها الواقع بأبعاده المختلفة، وإذا كان العنوان يشي بالألفة والشاعرية في آن، على اعتباره جعل كلمة "قصيدة" جزءاً من العنوان، إلا أن ذلك ليس مؤشراً على أن النص يتحرك في أرض ممهدة، بل سبح للتعبير عن تلك العلاقة في بحر من التحولات على صعيد البنية اللغوية والفكرية:

"حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطعانها في جبالك الممتدة

عبر البحر

أطلق منجنيق طفولتي

واصطاد نورساً تائهاً في زعيق

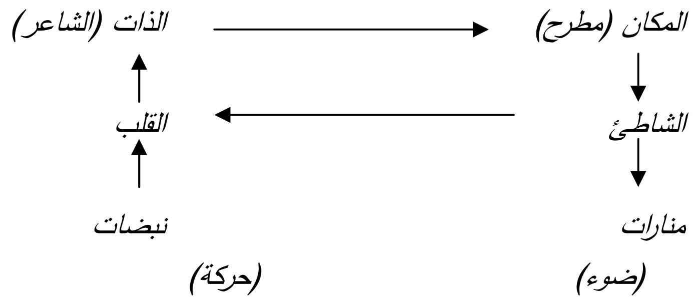
السفن"

إنَّ قابلية التحول التي اتسمت بها الموجودات التي ينطوي عليها المكان الذي يجسده النص هنا أسعفت على صهر ما لا يأتلف في الواقع ليغدو في القصيدة على غاية من الانسجام، وكان يكفي أن يذيب النص روحه في تلك الموجودات لترفل متناغمة مفعمة بالحياة. فالشاطئ هنا سرعان ما يتحول إلى قلب، للقلب دلالة عميقة في هذا الموضع، فهو موطن المشاعر والانفعالات، وعندما يغدو الشاطئ قلباً فيه ما يشير إلى القرب النفسي من المكان، أو أن الذات والمكان اتحدا في تشكيل فريد.

إن الصورة هنا لها صفة الامتداد، أو أنها ذات طبيعة تدنيها من المشهد الرحب الذي ينطوي على جزئيات كثيرة، وإذا ما تابعنا المشهد هنا نلاحظ كيف تتحول المنارات إلى نبضات كنبضات القلب، ثم تمتد تلك المنارات عبر الشاطئ لتتحول إلى قطعان ترعى في جبال مدينة مطرح.

يتوغل النص في الذاكرة معبراً عن قدرة فائقة في استنطاق أدق التفاصيل التي تشكل علاقته بالمكان، تلك التفاصيل التي تتمثل في القصيدة على صورة رشقات منجنيق الطفولة تحظى في نهاية الأمر بصيد وفير من الذكريات، وفي ذلك رغبة في انقضاء رحلة الاغتراب والبعد والجفاء عن المكان من الناحية النفسية على الأقل.

إن الصورة التي تتأسس في النص تشتمل على أشياء تندغم وفق رؤية كونية خاصة للعالم والكون، وقد غدا المكان والذات عنصرين من عناصر لوحة رحبة تنصهر فيها الجزئيات لتتحول بمجرد أن تلامسها يد الفنان إلى أشياء خارجة عن طبيعتها المألوفة لدينا، إن تلك اللوحة ترينا كل شيء وكأنه قد تحول عن طبيعته على النحو الآتي:



ونلاحظ من خلال هذا التشكيل أن علاقة التشابه بين الأشياء وكأنها قد انتفت، ليحل محلها مفهوم التحول، ويقف مفهوم التضاد قبالته لتُستكمل به الرؤيا، يقول:

"تجومك أميرات الفراغ

وفي ليل عريك الغريب تضيئين

الشموع لضحاياك كي تنيري

طريقهم للهاوية

أبعثر طيورك البحرية لأظل

وحيداً أصغي إلى

طفولة نبضك المنبثق من

ضفاف مجهولة

تمزق عواصفها أشرعة

المراكب

كم من القراصنة سفحوا أمجادهم

على شواطئك

المكتظة بنزيف الغربان

كم من التجارب والغزاة

عبروك في الحلم"

تتمثل العلاقات الضدية هنا على النحو الآتي:

النجوم	#	الليل
|		|
أميرات	#	ضحايا
|		|
شموع	#	هاوية

وعلى هذا النحو تنصهر علاقات كثيرة كانت تمثل فوارق حادة بين الموجودات، غير أنها في الوقت نفسه، في ضوء أسلوب التضاد أخذت تؤسس لنفسها وجوداً جديداً، وكأنما قد تولدت من جديد، وفي ذلك بالطبع إثراء للدلالة. وهذه المزية التي يتيحها التضاد هنا تتضافر وتتناسق مع ما تحيل إليه الأنساق اللغوية في النص من مجالات متعددة تتحرك فيها الدلالة، فلو أمعنا النظر في عبارته: "نجومك أميرات الفراغ" لوجدنا الدلالة مترجحة بين مستويين:

1.الفراغ ——— يعني ———◄ الكون

أميرات الفراغ= أميرات الكون

وعليه تبدو نجوم مطرح أجمل نجوم الكون؛ لأنها بمقام الأميرات.

2.الفراغ ——— يعني ———◄ العطالة

أميرات الفراغ = أميرات لا ينشغلن إلا بالزينة

بمعنى أن نجوم مطرح أكثر النجوم جمالاً؛ لأنها بمقام الأميرات اللواتي لا ينشغلن إلا بأناقتهن.

يتحرك النص هنا عبر الزمان ليستعرض تاريخ مطرح الذي استقر في الذاكرة، ويروى لنا كيف كانت تعيش لحظات عشق مع صيادين دفع نفرٌ منهم حياته ثمناً لذلك العشق، ولم يكن المصير الذي واجهه هؤلاء الصيادون في رحلاتهم الشاقة للبحث عن الرزق ينقص من مقدار الحب الذي كان يلامس شغاف قلوبهم وهم يرتادون ذلك المكان صباح مساء.

ومن سحر ذلك المكان الذي يتجسد في النص أن روح الديمومة تهيمن عليه، وتجعل من دفقات الحياة في قلبه غزيرة لا تنضب، وبفضل تلك الديمومة ترى النص يروي لك كيف انقضت آجال القراصنة والتجار

والغزاة الذين لم يصنعوا أكثر من سفح أمجادهم، وقد مروا بالمكان كطيف خاطف ثم اندثروا، لتبقى مطرح صامدة في وجه الزمان:

"كم من الأطفال منحوك جنونهم

مثل ليلة بهيجة

لعيد ميلاد غامض

القرويون أتوك من قراهم

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأمنيات المخمرة في الجرار

الدنيا ذهبت بنا بعيداً

وأنت ما زلت تتسلقين أسوارك القديمة

وما بين الطاحونة والمثعاب

يتقيأ الحطابون

صباحات يطويها النسيان سريعاً

هذه القلاع بقيت هكذا تحاور

أشباحاً في مخيلة طفل حيث

بنات آوى يتجولن جريحات

بين ظلالها كموت محتمل"

إن مطرح شاهدة على جوانب متغايرة من الحياة، إذ لم تزل تسمع بأذن الشاعر رنين ضحكات الصغار، وجلبة القرويين الذين جابوا المكان وهم يلبسون الثياب الملونة، وتطلع على ما تطويه القلاع من أسرار حفظتها في أزمنة انقضت، ولم تزل المدينة في أول صباها.

"وحيث كنا نرى عبر مسافة قصيرة

ثعباناً يختن جبلاً في مغارة

لم أنسك بعد كل رحلاتي اللعينة

لم أنس صياديك وبرصاك النائمين

بين الأشجار

حين تمددت لأول مرة

كان البحر يشبه أيقونة

في كف عفريت

لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده

في هضاب نساء يحلمن بالرحيل

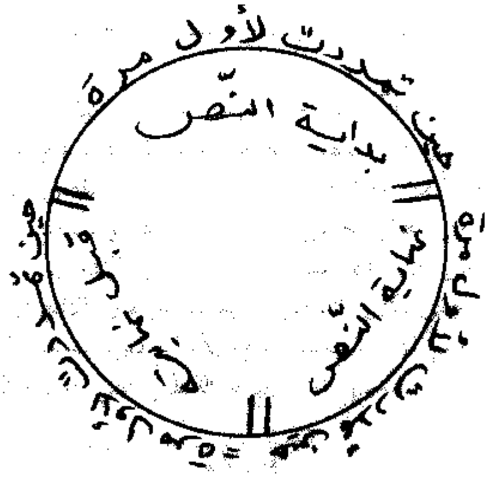
حين تمددت لأول مرة

لم أكن أعرف شيئاً عدا

ارتجافة عصفور

في خصرك الصغير".

إن عبارته "حين تمددت لأول مرة" تكررت ثلاث مرات: في بدء النص وقبيل نهايته وفي النهاية، ولهذا التكرار دلالة مهمة هنا توحي من جهة البناء باستدارة النص أو تكوره، على اعتبار أنه بدأ بعبارة ثم أكدها قبيل الختام، وبعد ذلك انتهى عندها، وهذا النظام البنائي أدخل في الشكل الدائري الذي يمثله الشكل الآتي:



من المعروف أن البناء الدائري موصول بالذهنية الإسلامية التي تحاول إخراج أغلب نتاجاتها الفنية سواء أكانت فنوناً قولية أم معمارية وفق الخطوط المنحنية أو الدوائر، ففي معارض أحاديث العامة في المحكيات كثيراً ما يعمد المتحدث إلى التكرار أو ما يوصف بـ "اللف والدوران" بغية التأكيد أو الإشارة إلى أهمية الجزء الذي يكرره في كلامه، وفي النماذج الأدبية نثرية أكانت أم شعرية نلحظ الأسلوب ذاته حيث يغلق كثير من الأدباء نتاجاتهم بعبارات افتتحوا فيها تلك النتاجات كما هو الشأن في النص الذي بين أيدينا، مما يشي كما قلنا بالاستدارة في بناء الكلام، وإذا تأملنا العمارة ذات الطابع الإسلامي نلاحظ أنها تنزع إلى الدوائر أو أنصافها أو المنحنيات من الخطوط كما هو واضح في شكل القباب والقناطر والأقسام العلوية من النوافذ والأبواب، يضاف إلى ذلك أهمية الطواف والدوران من الناحية الدينية، في حين تغلب الخطوط

المنكسرة والزوايا بأشكالها المختلفة على واجهات المعابد والمسارح التي تعود في أصلها إلى الحضارتين اليونانية والرومانية.

إن النص الذي بين أيدينا لا يمثل نظاماً أو بنية لغوية معزولة، وإنما يتصل بنظام أشمل وهو، بحسب قراءتنا، التصور الإسلامي للبناء الأمثل، وهذا التصور بدوره موصول بنظام أوسع وهو النظام الكوني القائم أصلاً على فكرة الدوران بدءاً بأصغر الموجودات كالذرة وانتهاءً بالشمس. قال تعالى في محكم تنزيله: ﴿وكلٌّ في فلك يسبحون﴾(15).

5.التشكيل اللغوي:

عبر النص عن علاقته المميزة بالمكان في قالب فني يسمح له بقدر واسع من الحرية على صعيد التشكيل اللغوي، أقصد ما تتيحه قصيدة النثر للشاعر من حرية تجعله بعيداً عن مقارعة أساليب فحول الشعر في الصياغة وقوة التعبير، غير أن المواجهة مع اللغة كانت أمراً لا مفر منه؛ ذلك لأنه أراد أن يعبر عن التجربة تعبيراً فريداً، بعد أن كاد من سبقه أن يستوفي صور التعبير الشعري الأمثل مستهلكاً جل طاقات اللغة الشعرية وتفصيلاتها الجمالية، من أجل ذلك عمد إلى مستوى الاستخدام اللغوي إلى تفكيك النظام التركيبي للعبارة الشعرية التقليدية في محاولة لإعادة تشكيل أنساق قادرة على استيعاب آفاق التجربة والتعبير عنها تعبيراً متميزاً.

بدا تشكيل النص من الناحية اللغوية على هيئة اسطر متباينة من حيث الطول، وقد ترجح عدد الكلمات في تلك الأسطر بين كلمة واحدة وست كلمات، والسطر لا ينطوي على عبارة كاملة دائماً فقد يكون جزءاً من عبارة، وقد يزيد عنها في بعض الأحايين.

ينزع النص في كثير من عباراته إلى الاسمية نزوعاً واضحاً، ويمكن أن يلاحظ المرء ذلك من خلال الحشد الهائل من الأسماء مقابل عدد قليل من الأفعال، لا تزيد نسبتها في النص عن نسبة الملح في الطعام، حتى لكأن النص لا يستخدم من الأفعال إلا ما يكفي لشحن العبارة بالحركة الكافية لتقدم النص تقدماً بطيئاً، ولهذا لم تزد نسبة الأفعال عن 15/ بالمائة من مجموع كلمات النص(16) بحسب الاستخدام الفعلي على عموم النص كما يبينه الجدول الآتي:

عدد الأفعال	عدد الحروف	عدد الأسماء
142	49	34

ومن الملاحظ أن الفعل يتصدر أغلب العبارات في أول النص، ثم يتراجع في سائر الأسطر التي تأتي بعد ذلك ليترك الأولية للأسماء أو الحروف، ولهذا مؤشر واضح يدل أن النص يجنح إلى التباطؤ والحد من الحركية للتوسع في الوصفية وتقوية الجانب التأملي.

إن التوسع في استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية كما أشرنا غايته الحد من الحركة يقول:

"**القرويون أتوك من قراهم**

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأمنيات المخمرة في الجرار"

في هذه الأسطر الأربعة تتجلى روح النص في نزوعها إلى الاسمية، حتى لكأن التجربة تذوب في بحر من الأسماء ليبقى التأمل سيد الموقف، على اعتبار أن الأفعال تعد مصدر الحركة والتوثب، في حين تفيد الأسماء الوصف والثبوت والتأمل، والتركيز على الاسمية هنا أدى غرضاً جمالياً على اعتباره يتسق والتجربة القائمة أساساً على تأمل علاقة النص بالمكان.

إن من ظواهر النزوع إلى الثبات في النص الامتداد بالجملة امتداداً مسرفاً، إذ الجملة لا تقوم فيه على ما يمثل عمدة في الكلام، وإنما نجدها حافلة بالزيادات، وقد تكون كثافة الإضافات وصيغ العطف والوصف هي مصدر الإطالة على صعيد البناء اللغوي للعبارة وهذا في الواقع ما جعل النص مكيناً في باب التأمل.

لا شك أن أسلوب الإضافة يضفي على الجملة نوعاً من التماسك لإلغائه الفاصل بين المتضايفين فقوله: "زعيق السفن، أميرات الفراغ، أشرعة المراكب، نزيف الغربان" يدخل ضمن إطار الإضافة التي تعد من لوازم العبارة، وهي في الوقت نفسه وسيلة للامتداد بالجملة، وهذه الوسيلة وإن كانت أمراً ضرورياً في الخطاب الشعري التقليدي، تستلزمها إقامة الوزن في كثير من الأحيان إلا أنها في قصيدة النثر قد يكون فيها ما يعيق عنصر التكثيف.

أما أسلوب الوصف فظاهر في النص على نحو واسع: "ليلة بهيجة، أسوارك القديمة، بحراً حقيقياً، مسافة قصيرة..." فيفيد فيما يفيده تعيين الموصوف، أي التوضيح والتوصيف، ويوحي أيضاً بامتداد العبارة الذي يحد من الإيحاء في بعض الأحيان.

وكذلك قد يؤدي أسلوب العطف الشائع في النص: "التجار والغزاة، الطاحونة والمثعاب، صياديك وبرصاك.." دوراً مضاداً لتقنيات قصيدة النثر من جهة إسعاف القارئ على تلمس الدلالة المقصودة التي تريد أن تكون سابحة أو غير معيّنة.

إن كثيراً من نماذج قصيدة النثر قدمت نفسها مجردة من أدوات الربط وتخلت عن وسائل كثيرة أسسها الذوق القديم في مجال التعبير الشعري، وتحولت إلى الإشارات والرموز، ذلك لأنها لم تكن معنية إلا بتحقيق التماسك الداخلي على مستوى البنية الإيقاعية والفكرية على حدّ سواء.

6.تجليات الصعود والهبوط:

تقدم قصيدة النثر نفسها على شكل جرعات متتالية تغمض وتتضح بحسب تفصيلات التجربة، والنص الذي بين أيدينا يمثل في قرارته طموح المنشئ في إنجاز نص فريد على صعيد اللغة على نحو خاص، من أجل ذلك ظل الإحساس بالتميز قوة ضاغطة على مخيلته لينتج في النهاية خطاباً يدهش المتلقي، أو يحدث لديه مسافة من التوتر تدعوه إلى تأمل النص، وما أنجز في الواقع يشي بأن الشاعر قطع شوطاً في التفكير باللغة، ومع ذلك لم يستطع إنجاز لغة متميزة تماماً في صعودها أو نهوضها بكل جزئيات التجربة، وإنما أنجز لغة تترجح بين الصعود والهبوط، وفق تصورات النقد الحديث.

ولعل أهم جوانب اللغة شفافية تتمثل في قوله: "زعيق السفن، أميرات الفراغ، كي تنيري طريقهم للهاوية، سفحوا أمجادهم، طفولة نبضك، الأمنيات المخمرة بالجرار... فهذه العبارات تصدم إحساس المتلقي، وتخلق لديه توتراً يدعوه إلى التفكير في الدلالة المقصودة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مثل هذه التعبيرات ذات صلة قوية بتقنيات قصيدة النثر التي تريد أن تؤسس لنفسها خطاباً جديداً لا ينفتح تماماً ولا ينغلق تماماً على القارئ وإنما تتوهج الدلالة بين وضوح وخفاء، وهذا في الواقع ما يشكل العمق الفكري للخطاب.

وتُقابل هذه العبارات بعبارات أخرى شديدة الصلة بالموروث الشعري كقوله:

"حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطعانها في جبالك الممتدة

عبر البحر"

فالدلالة المهمة هنا تتركز حول علاقة الشاطئ بالقلب التي تكون صورة فنية على غاية من الجمال، لا يضر بها شيء سوى أنَّها مفصلة واضحة الأبعاد، وهي إضافة لذلك مفعمة بالتفصيلات والجزئيات، وهذه الصورة وإن كانت ترضي الذوق الكلاسيكي، إلا أنها لا تتناسب مع الطبيعة الإشارية العائمة للغة في قصيدة النثر. ومثل هذه الملاحظة تطول قوله:

"كان البحر يشبه أيقونة

في كف عفريت

لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده

في هضاب نساء يحلمن بالرحيل"

فقصيدة النثر لا تحارب الوضوح بمقدار ما تحارب الأسلوب التي تعبر به اللغة عن نفسها، فقوله "لأنه كان بحراً حقيقياً" فيه معنى التعليل والمباشرة وهذا أسلوب مضاد للإيحاء والرمز اللذين يتركان اللغة سابحة في فضاء رحب لا ينحصر، لتعود في النهاية إلى طبيعتها الأولى طليقة من أسر الأنساق والنظوم التي لبثت فيها عبر الأزمنة المتتالية، إنها طبيعة مطلقة إشارية تعبر المحدود إلى اللا محدود والوضع الراهن إلى السيرورة، والثبات إلى الحركة.

7.الإيقاع:

لم تكن قصيدة النثر وفية لتاريخها الشعري؛ لأنها سعت منذ ظهورها إلى تحطيم عناصر فنية مستقرة، وقد أرادت أن تشكل من نفسها نقطة فاصلة بين الماضي الشعري وحاضره، من أجل ذلك يرتد سياقها إليها، أو أنها قصيدة بلا تاريخ، وقد كان على شعراء قصيدة النثر وهم يصوغون تجاربهم وفق هذا الشكل الفني أن يؤسسوا كثيراً من القيم التي تعزز من مكانة الشعرية فيه على صعيد الكلمة والعبارة والإيقاع. ولكنهم فعلياً لم يظهروا مهارة في هذا المجال على الإطلاق، وهذا الأمر كان مقصوداً فيما يبدو إذ لم يتعنَّ الشاعر الحداثي في اختيار كلماته، لاعتقاده بأن الكلمة ما هي إلا صورة صوتية للمعنى وهي بحد ذاتها ليست بشيء على اعتبار أن التجارب الحداثية تريد أصلاً النزول باللغة إلى الواقع، لتكون قادرة على التعبير عن أدق خلجات الوجدان وومضات الفكر. ومن جهة العبارة لم يعد الشاعر المحدث يعتد بالنظم وتجويد صياغة التراكيب؛ إذ النظم عنده ما هو إلا سجن للكلمات، لهذا سعى إلى خلخلة نظام الجملة وتقطيع أوصالها والتوسع في استخدام الإشارات والنقاط والأشكال الطباعية المختلفة، لا لشيء إلا ليحرر الكلمة ويطلق اللغة لتنبعث على الدوام، ولهذا ترى في كثير من نماذج قصيدة النثر مفردات متنافرة ضمن العبارة وليس للعبارة وظيفة إلا أنها شكل أعم من الكلمة.

وهذا كله يجعل قصيدة النثر فقيرة من الجهة الإيقاعية، أو أن إيقاعها لا ينبعث من جراء ائتلاف الألفاظ داخل العبارة، أو جريان العبارات بعضها آخذاً برقاب بعض، ولا يتأتى من جراء إقامة الوزن أو مراعاة القافية، وإنما انبعث الإيقاع هنا من خلال التكرار بنوعيه اللفظي، واللوني ففي مجال الصورة اللونية تحولت الحركة الخاصة بالنبض إلى لون حين تحولت النبضات إلى منارات وفق التصور الذي جاء به النص هنا، وقد حدث التجاوب الإيقاعي من خلال تكرار هذه اللفظة وغيرها مما يشي بالتكرار اللوني في عبارات تالية في النص مثل قوله: "طفولة نبضك.." فالنبض هنا ارتبط بالسابق وبذلك يتشكل الإيقاع بصورته اللونية، ثم يتسق مع إشارات لونية أخرى مثل قوله: "مطرح الأعياد القزحية" إشارة إلى (ألوان قوس قزح) وقوله "في ليل عريك تضيئين" إشارة إلى (الإضاءة) وقوله: "الأمنيات المخمرة بالجرار" إشارة إلى (لون الخمرة) وقوله: "كي تنيري" إشارة إلى (الإنارة)... وهذا كله كان له كبير الأثر في توليد الإيقاع في النص، وهو وإن لم يكن أسلوباً جديداً إلا أن قصيدة النثر حولته إلى تقنية تعبر به عن حاجتها إلى الانسجام ولكن وفق تصور جديد.

وفحوى القول: إن النص الذي بين أيدينا أعاد تشكيل العالم بصورة مثيرة عبر أنساق لغوية مؤثرة إلى حد بعيد، وفي ذلك الصنيع مسافة قطعها في التعبير عن الظاهرة الشعرية تعبيراً يتوخى منه المنشئ مخاطبة الذوق المعاصر والنقد المعاصر بما هو موصول بالحياة المتجددة على الدوام، وقد استطعنا محاورته والتواصل معه على نحو ما مؤكدين صلته بالحياة والفن في وقت واحد.

❒

▪ الحواشي:

(1)ينظر:

-علوش، سعيد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر) ص: 148 وما بعدها

-الرجبي، سيف (حوار الأمكنة والوجوه) ص: 276 وما بعدها.

(2)أعد د. علوش جدولاً أحصى فيه بعضاً من الدراسات والأبحاث التي أنجزت حول الأدب العماني وقد تصدر كتاب عبد الخالق سلسلة المؤلفات التي ذكرها الجدول. انظر (أطروحة الثقافة الخليجية).

(3)علوش، سعيد (أطروحة الثقافة...) ص 148، 160، 217.

(4)للتوسع ينظر إلى: عبد الحليم، عبد اللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 46 خصوصاً فيما يتصل بمناقشته مقدمة ديوان (على ركاب الجمهور) للشيخ عبد الله الخليلي فكان في تعليقه على مفهوم عمود الشعر وعرضه كلام المرزوقي في هذا الباب يقصد د. أحمد درويش الذي صرح في معرض مناقشته مقدمة الخليلي الآنف ذكرها في كتابه (تطور الأدب العماني) أن عمود الشعر يتناول عند الأقدمين الابتداء بذكر الطلل والوصف... وهذا وهم.

(5)عبد الحليم، عبد اللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 71.

(6)نفسه ص: 74.

(7)سبيلا، محمد/ بحث بعنوان (التحولات الفكرية الكبرى للحداثة) مجلة فكر ونقد، العدد 2 أكتوبر 1997م ص: 78.

(8)درويش، أحمد (تطور الأدب في عمان) ص: 262.

(9)ينظر فيما يخص مرحلة التشتت التي مر فيها مصطلح قصيدة النثر خصوصاً إلى بحث عنوانه "قصيدة النثر وإشكاليات التسمية.." المنشور في مجلة نزوى العدد 29 يناير 2002م.

(10)الموسوي، شبر (اتجاهات الشعر العماني المعاصر) ص:

(11)الريحاني أمين (هتاف الأودية): المقدمة.

(12)في مقابلة نشرت في مجلة نزوى – العدد 291 الصادر في يناير 2002م، نفى أنسي الحاج تأثره بالتجارب الشعرية الحداثية الفرنسية فيما نظمه من أشعار تندرج تحت مسمى قصيدة النثر، واعترف أنه اقتبس مع أدونيس تسمية قصيدة النثر من كتاب سوزان برنار المشار إليه آنفاً. والواقع أن تجارب أنسي الحاج في مجال قصيدة النثر ليست النموذج الأمثل الذي يعترف به النقد المعاصر، غير أنه وفق في اقتباساته عن الفرنسية في هذا المجال، لكثرة دورانها في أبحاث الدارسين فيما بعد.

(13)أدونيس (فاتحة لنهايات القرن) نقلاً عن كتاب عبد العزيز المقالح (أزمة القصيدة العربية) ص: 15.

(14)المقالح (أزمة القصيدة العربية) ص: 14.

(15)سورة يس آية 40.

(16)في النص لا يستخدم الشاعر إلا نحو ست وثلاثين صيغة فعلية مقابل نحو مائة وعشر صيغة اسمية. أي أن نسبته الفعلية نحو 25 / بالمائة من مجموع كلمات النص وهذا قليل إذا ما قوبل بنصوص وشواهد كثيرة تنزع إلى الفعلية كقول الشاعر:

ألمت فحييت ثم قامت فودعت   فلما تولت كادت النفس تزهق

وقول الآخر:

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت   فلو جن إنسان من الحسن جنت

▪ المصادر والمراجع:

(1)أبو جهجه، خليل (الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد) دار الفكر اللبناني بيروت 1995م.

(2)الحاج، أنسي (لن) دار مجلة كانون ط1 بيروت 1960م.

(3)درويش، أحمد (مدخل إلى دراسة الأدب العماني) 1992 و (تطور الأدب في عمان) دار غريب للطباعة والنشر القاهرة 1998م.

(4)الرحبي، سيف (مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر) المطبعة الشرقية عمان 1989م. و (حوار الأمكنة والوجوه) مسقط 1999م.

(5)الريحاني، أمين (هتاف الأودية) بيروت 1910م.

(6)الشاروني، يوسف (في الأدب العماني) ط1 دار رياض الريس 1990م.

(7)الطائي، عبد الله (الأدب المعاصر في الخليج) المنظمة العربية للثقافة والعلوم القاهرة 1974م.

(8)عبد الحليم، عبد اللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ط1 مكتبة نهضة مصر 1989م.

(9)عبد الخالق، علي (اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث) ط1 القاهرة 1980م. و(الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية) دار المعارف 1984م.

(10)علوش سعيد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر) الرباط 1999م.
(11)المقالح، عبد العزيز (أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل) دار الآداب بيروت 1985.
(12) الموسوي، شبر بن شرف (اتجاهات الشعر العماني المعاصر) مسقط 2000م
(13)مجلة فكر الرباط/ ونقد العدد 2 أكتوبر 1997م.
(14)مجلة نزوى مسقط/ العدد 291 يناير 2002م.

د. أحمد علي محمَّد[19]

□□

[19] باحث وأكاديمي من سورية.

قراءات... قراءات... قراءات

قصص

العدد / 380 /

لدى الانتهاء من قراءة العدد رقم 380 لشهر كانون الأول من عام 2002 يشعر القارئ بالذهول، لهول ما ترسمه القصص من أجواء الحروب والقتل والدمار، وصور الموت المجاني الذي يلاحق الإنسان العربي وغيره من أبناء الدول النامية، فقد عرضت القصص مجتمعةً صوراً (بانوراميةً) حيةً لألوان الموت الواحد بالألوان الحيّة التي تقشعر لها الأبدان. فمن العراق إلى لواء اسكندرون إلى فلسطين إلى أفغانستان حيث حمّامات الدم الساخنة والباردة، لا تني تواصل تغسيل ضحاياها، وكأن الكتّاب قد اتفقوا على الرغم من تباعد بلدانهم، وتضارب أهوائهم، اتفقوا على شيءٍ واحدٍ. هو الإنسان الذي صار دريئةً ترمي عليها كافة الأسلحة، ومن جميع الجهات، دون وازع من ضمير.

ضمّ العدد القصص الآتية:

1 . ثريا والغلط. لـ "محمد رؤوف بشير".

2 . الرقم صفر. لـ "هيثم محسن الجاسم".

3 . زمن الشمع. لـ "سعيد أبو نعسه".

4 . أمور خاصة. لـ "عبدو محمد".

5 . السيف دائماً يقطع. لـ "حسان العوض".

6 . صفقة العمر. لـ "هدى يونان".

7 . محمية قزح. لـ "أنور عبد العزيز".

8 . أفغانيات. لـ "جميل سلوم شقير".

أولاً: ثريا والغلط. قصة: محمد رؤوف بشير:

الذاكرة الإنسانية واحدة لكن الأمكنة تتعدد، وأوتوبيا التذكر تساوي أوتوبيا الرغبة، وكلما عاد الإنسان بذاكرته تسللت الرغبة لتلّون محتوياتها بالحب أو الحزن وسوى ذلك من المشاعر الإنسانية التي تمدّ صاحبها بألوان وجدانية لا تهرم ولا يعتريها النسيان.

ترسم القصة أبعاد رحلةٍ إلى مدينة اسكندرونة يقوم بها السارد السوري بزيارة المدينة، وقضاء وقتٍ على متن زورقٍ سياحي يعبر به مضيق البوسفور مع صديقه التركي "ثريا بك" في ليلةٍ قمرية تثير من الشاعرية مثلما تبعث في النفس من السعادة، وقد حرص الكاتب على ذلك فقدّم توصيفاً شاعرياً لجماليات الرحلة، وجماليات المكان، ومن ثم جماليات الصديق التركي خلقاً وأدباً وتهذيباً.

"كان الليل قد انتصف، أو كاد، وكان المركب ما يزال ينساب بهدوء فوق مياه (البوسفور) وهي تتسلل بخفيةٍ وحذر من البحر الأسود في الشمال إلى مرمرة وبحر إيجه... حاملة مع أمواجها الأشواق والحبّ والغزل تنثره يمنة ويسرة على ضفتي البوسفور.. وحيثما توزّعت قرى وبيوت استانبول القرميدية هي تزهو بأنوارها المتلألئة، وكأن عرساً جماعياً يقام فوق كل ضفةٍ منها يفاخر في الجمال والروعة أعراساً نصبت على الضفة الأخرى..".

ويمتّد التوصيف الشاعري لهذه الجماليات الساحرة حتى يأتي على عازف الكمان والسائحين على ظهر المركب، والقمر الذي اختبأ خلف الغيوم ليصل من ثم إلى المضيف التركي "ثريا بك" الذي يكاد هذا الجمال أن يكون قد تكثّف في شخصيته، فهو إنسانٌ مثالي نادرٌ في الأخلاق والخلقة حتى بدا نادراً في هذا الزمن، وقد فطن الكاتب إلى ذلك فأضفى عليه من الصفات الطوباوية واليوتوبية، ما جعله يعجب به إلى درجة أن استنكر وجوده وعدّه خطأً في هذا الزمن الذي لا يتيح مجالاً لعيش أمثاله فيه، وقد عبّر عن ذلك لمرافقة الشابّ الفاتنةِ التركيةِ الصغيرة.

"ألا تشمين رائحة الورد.. فاسمه (ثريا) ونسبته (كل) (GUL) أي وردة. بالتركية. فما أسعدك بقربه".

وهذه التسمية كانت متطابقة مع سلوك صاحبها، فكما تتألق الثريا في السماء على ما سواها من النجوم فكذلك ثريا / الإنسان، وقد استدعت التسمية معنى بيتِ أبي العلاء المعري "ليلتي هذه عروس من الزنج" فجعل منها تناصاً نثرياً زيَّن به وشَيَ سرده القصصي، وقد أكد الكاتب على خصوصية التسمية التي يجعل من شخصية صاحبها محورَ القصة ومدارها:

"أجل. هذا اسم هذا الصديق. كأن والده عندما اختار له هذا الاسم، كان يعرف سلفاً أن قدر ابنه يضيء للآخرين حياتهم، ويدخل الفرحة إلى نفوسهم، ويحلّق بروحه معهم. يشاركهم سعادة الإحساس بالعطاء بلا سؤال وبلا حدود".

تنمّ تقنية القصة ورسم ملامح شخصياتها عن خبرةٍ، وباع قصصي طويل، لكن المتلقّي يمكن أن يتساءل عن مدى الخصوصية التي خصَّ به الكاتب الشخصية التركية إذ أنه يجد لها من الخصوصية العربية أكثر مما لها من الخصوصية التركية، فعلى الرغم من النصّ الصريح بأن "ثريا بك" تركي إلاّ أن الأحاديث التي تدور بينه وبين السارد السوري توحي بأنها عربية تقوم على المباسطة والتفاهم في حيزٍ عربي، ولم يحسّ العربي فيها كما أحس المتنبي عندما صار في (شعب بوان) "غريب الوجه واليد واللسان" كما أنه يُقدّم إليه

أشرطة تسجيل بصوت فيروز وأم كلثوم، إضافة إلى أن مجموع الأسماء التركية جميعها عربية، وكأنها تتحرك في فضاء حلب أو غيرها من المدن التي تسود فيها الأسماء ذاتها، وهنا يتساءل القارئ من جديد:

ماذا يقصد الكاتب من ذلك؟

أهو التأكيد على الخصوصية الإسلامية، وامتدادها في الزمان والمكان، فالسارد سوري وابنته تمتلك منزلاً في اسكندرونة، وأصدقاؤه الأتراك يحملون أسماءً عربيةً، والعلاقات معهم تقوم على المحبة المثالية والتفاني بشفافية صادقة أم أن ثمة ترميزاً آخر تبدو بؤرته مدينة (اسكندرونة) التي اقتطعت من الجسد العربي الأم، سورية وألصقت بالأرض التركية؟ وقد ورد في النص أنها بلدة "ثريا بك" التركي، وهل موت "ثريا" المفاجئ، هو موت "اسكندرونة" بالنسبة لأمها سورية؟ إن القصة تضع القارئ أمام عدّة تساؤلات، ولعل أهمها هذه التعلّق الشاعري الذي يستعمر الذاكرة بهذه المدينة الساحلية التي ترافقت جمالياتها بجماليات شخصية "ثريا"، وقد شحن الإنسان والمكان بالمشاعر العاطفية الإنسانية على خلاف ما هو معهود في القصة والرواية العربية من أن المدن غدت رمزاً للاختناق والتلوّث والفساد، وحُرمت من الطهارة والبراءة والشاعرية.

ثانياً: الرقم صفر. قصة: هيثم محسن الجاسم.

إن من أكثر الكتابات صعوبة أن يرصد الكاتب . فنياً . الحدثَ الطازج الذي يكتوي به، فهو لا يستجيب له غالباً، نظراً لسخونة الأحداث من جهةٍ، ولانبهار الكاتب الذي ينسلخ رغماً عنه عن عالم الإبداع بسبب الظروف الصاعقة التي تذهله وتصعقه أكثر مما تحضّه وتحثّه على الإبداع.

وعلى الرغم من ذلك فإن قصة الرقم صفر. استطاعت أن تتجاوز مرحلة الذهول والانبهار، فلم تسقط في توصيف الحالة الاجتماعية التسجيلية التي تسقط بها عادة الكتابة المتسرعة التي ترصد الحدث رصداً (فوتوغرافياً) مباشراً، وقد رفلت القصة بسرديةٍ رائقة. إذ امتلكت ناصية الأسلوب، وتمتّعت بسلاسةٍ عذبة جعلت القارئ يعيش مع حدثها العام / الخاص كلمةً كلمة، ويقرأ معطياتها المباشرة التي تعكس معاناة شعبٍ محاصر ليس حصاراً خارجياً فحسب، وإنما حصار داخلي تمثل في تفكير إحدى شخصيات القصة العابرة (المعلم هادي) الذي يلبس من ألبسة البالة العتيقة المستوردة، وقد حالفه الحظ فعثر في جيب إحدى الملابس على قطعة نقدية (مائة دولار) فوجد فيها جواز سفر يفتح له شارات العبور إلى المتعة واللذة مع العاهرات، متناسياً فقره وديونه وأطفاله الذين ينامون على الأرض. حيث يتبدّى الحصار الذاتي في أبهى مظاهره، ويغدو الإنسانُ عدوَ نفسه، وكأنه هو الذي عمل بنفسه على تهيئة الظروف التي أدّت إلى الحصار.

إن القصة تشتغل على تجسيد حالة المعاناة من سلطةٍ قائمة في ذاتها تاريخياً، وخلخلة المنطق العادي للمجتمع يتمثّل في مشهد الشارع حيث يسير الناس، وهم يرتدون الأسمال البالية، الشاحبة الألوان لماركاتٍ أجنبيةٍ مستعملة ومقزّزة، وقد ابتدأت بها القصة تأريخاً من العام التاسع والثمانين، وهو العام الذي انتهى عنده العدّ التنازلي، ليغدو (الصفر) ترميزاً للحرب الإيرانية العراقية، ثم الحرب العراقية الثانية بعد غزو الكويت، وما آل إليه حال القاع الاجتماعي، حيث عمد الكاتب إلى توصيف الملامح الخارجية لمظهر الشارع الذي توقف عند لباسه العولمي، بعد أن انتهى من توصيف الملامح النفسية الداخلية العامة لأبنائه حيث "مُسخ الصفر الأول إلى طحين أبيض ناصع عكس وحشةَ الليالي أمام أفواه الأفران الطينية الباصقة لأرغفةٍ سودٍ معمولةٍ من الدقيق المخلوط بالتبن وروث الحيوانات ونوى التمر وبقايا الخبز المتعفّن.." ورغيف الخبز هذا مع بقية أدوات الحصار كان البؤرة التي تورث سوء التغذية، وفقر الدم، والمرض، وشلل الأطفال..

لقد استطاعت القصة على الرغم من قصرها أن ترصد حالةَ مجتمعٍ كاملٍ، ولم تقف عند حدود الرصد، وإنما تجاوزته إلى التعرية العفوية غير المباشرة، فلم توفّر سائلاً أو مسؤولاً، وقد عرفت كيف تتجنّب التصريح إلى التلويح والتلميح، لكن ما رمز إليه الكاتب بالأصفار الثلاثة في حياة الوطن، إذا لم نستطع تقليصه إلى صفرين، فليتنا نستطيع إيقافه عند حدّ هذا الرقم، فلا تتفاقم الأمراض، ولا تطّرد الأصفار من ثلاثة إلى أربعة، ولا يتحوّل العالم النامي إلى عالم نائم، فالقصة لا ترهص ببصيص أمل، ولا تبشر بنهاية حصار، وإنما اكتفت بالكشف والتعرية انطلاقاً من المقولة التي ترى أن الإحساس بالبؤس يعدّ أول بادرة من بوادر الثورة عليه.

ثالثاً: زمن الشمع. قصة: سعيد أبو نعسة:

لا أدري إن كانت الأعمال الدرامية تمتع المتلقي بقدر ما تدخل الحزن إلى نفسه، فالحزن مما تُنكب به الأمة والوطن، والمتعةُ من مقدرة المبدع على تجسيد هذه النكبة، وترسيم هذا الحزن، في شبكة من الدلالات التي تعرّي من يقف وراء هذا البلاء الذي يعمّ الأمة.

إن المتعة تحاصرنا في قصة زمن الشمع من جوانب ترميزية عدّة. نظراً لاعتمادها على تحريك الذاكرة التاريخية المعاصرة التي كانت عمرها في القصة السابقة بداية عام 1980، وعمرها في هذه القصة أربعة وأربعون عاماً، وأخال أن هذا الرقم يشير إلى نكسة حزيران 1967، وربما كان التمثال الحجري الذي صنعه السارد للرئيس ترميزاً لجمال عبد الناصر. الذي يعدّ أول رئيسٍ معاصرٍ التفّت حول الجماهير وأقاموا له التماثيل، وانتظروا خطبه، وتناقلوا أخباره على امتداد الساحة العربية، وكان للمخيمات أملُها الكبير في أن يخلّص أهلها من تشرّدهم، ويعيدهم إلى الوطن السليب:

"لماذا أنشج الآن بعد أربعة وأربعين عاماً"

أجل. هكذا ذرفت دموعاً حرّى آنذاك. لا لأن الرحلة أُلغيت. بل لأن السبب المعلن للإلغاء: خطورة سكان المخيمات على حياة الزعيم..".

تركّز القصة بؤرتها الحكائية على شابّ يصنع تمثالاً للرئيس. يضع فيه جلّ فنه في جوّ يذكرنا بأسطورة (بيجماليون) فالأب الحجار "تأمل التمثال، وأطلق صفرةً مدوّية: هو. هو. الخالق الناطق هو... حقاً أنتَ ابن أبيك"!

ويترامى الجيران ليتمتّعوا برؤية التمثال وبصورةٍ خاصةٍ عندما يخطب الزعيم عبر المذياع فتتعلّق الأسماع بالصوت بينما الأنظار لا ترتفع عن التمثال، لتطابق بين الصوت والصورة في زمنٍ لم ينتشر فيه التلفاز بعدُ.

إن التمثال إذا كان قد ابتدأ بزعيم عربي معين، فإنه يغدو مع الزمن ترميزاً لكل زعيم، فتكثر التماثيل كما يكثر الزعماء، وقد استطاع الكاتب أن يربط بين التماثيل والأحداث الوطنية، وتجسيد ذلك بما يحدث في المخيمات الفلسطينية التي غدت خراباً، ومع أن الطائرات التي قصفت المخيمات قد أصابت التماثيل إلاّ أن الموت الذي حلّ بأبناء المخيمات يكتفي بهزّ عروش التماثيل، واصفرارها وتأرجحها:

"التماثيل حولي تتأرجح..."

لقد عبرت القصة فنياً عن حالاتٍ محزنة، فجذبت بمقدّمتها الشاعرية القارئ، وأرغمته على المتابعة لا ليقرأ العبارات المباشرة، وإنما ليطالع ما خلف السطور من دلالات موحية.

رابعاً: أمور خاصة: قصة: عبدو محمد:

هل فعلاً هي أمورٌ خاصةٌ أن يتعلّق غريب في مرحلة الصبا والشباب بغريبةٍ يأنس إليها، فيتبادل معها العواطف والرسائل. يلتقيان مرةً أو مراتٍ لقاءاتٍ سريعةً وعابرةً في فندقٍ بدمشق، ثم يعود كل منهما إلى بلده أو وطنه الذي أتى منه قبل اللقاء؟ أم أن الخاص يغدو عاماً، وقد جمع بين الفلسطيني والسوري حبّ النفس وحبّ الوطن وحبّ العلم وحبّ الحرية؟!

إن القصة تحكي عن لقاءٍ بين السارد الذي قدِمَ من بلدته عفرين في الشمال السوري إلى دمشق لتأدية الامتحانات الجامعية، وبين ليلى الفتاة الفلسطينية التي كانت تأتي من نابلس في أثناء الامتحانات.. فيتبادلان الحكايا عن النفس والوطن والمستقبل، وبهذا يخرج النص القصصي بالقارئ من التاريخ الذي ابتدأ بالستينيات ليلتحق بالمتخّيل الذي عمل فيه الزمن على تغيير مسار الأحداث الوطنية، ونشوب حربي حزيران 1967، وتشرين 1973.

وتحدثُ القطيعة القسرية بين القلبين فلا رسائل ولا أخبار، وقد تجاوزها السرد القصصي باحتواء الهمّ الاجتماعي، وتداخلِ الزمن، وتتابع الأحداث، فترقى لغةُ المتخّيل بالتاريخ إلى مستوى فنيّ يغادرُ فيه منطقه، ويفرض سلطته، غير أن لحظات الانزياح التي اشتغل عليها المتخّيل الحكائي بصورةٍ تشعر القارئ أن حلبة الوقائع لا تزال متصلةً، وهي وقائع مخترقة بأدوار جديدة للشخصيات نفسها. بدأت عاطفية وانتهت عاطفية أيضاً لكنها درامية مؤثرة، فالسارد الذكر الذي عدّ علاقته بـ "ليلى" مسألة شخصية يتزوّج ويتقدّم في العمر، وفي لحظةِ هدوءٍ وراحةٍ مع الزوجة يأتي وُلده فيفتح التلفاز لتظهرَ على الشاشة ثلاثُ نساءٍ بينهن "ليلى" / العاطفة الأولى، فيذهل السارد عن نفسه ويعتدل في جلسته "كانت واحدة منهن ليلتي الشامية الجميلة، تطلّ بوجهها الجميل من بين غبار الأحداث والأيام والآلام والسنين. كانت أم شهيدٍ من نابلس".

لقد قُدِّمت القصة بأسلوبٍ واقعي بسيطٍ عمل على استحضار المتخّيل في النصّ بعد غيابه أربعين عاماً، وقد انعكس فيه صمتُ العناصر الذائبة فيه، من حبّ وحنين وتوقٍ ووطنيةٍ ومقاومةٍ ليتكلم هذا الصمت، ولكن بعد أن تعمّد بالدم وتُوِّج بالشهادة، وقد تخلّى عن خصوصيته ليغدوَ هماً وطنياً وقومياً عاماً.

خامساً: السيف دائماً يقطع. قصة: حسان العوض

في العنوان (السيف دائماً يقطع) تناصٌ مع حكمةٍ حفظتها العامة والخاصة فحواها أن.. الوقتَ كالسيف إن لم تقطعه قطعك" والوقتُ في الحكمة الشعبية أو الثقافية الفكرية يبدأ بالوقت، والوقتُ زمنٌ عبّرَ عنه العنوان بلفظ "دائماً" الظرف الزمني الذي فصل بين المبتدأ وخبره، وهذا ما حدا بالكاتب ليرمز بالعنوان إلى (الساعة) شخصيةِ القصة الرئيسية، ويجعلها مدار الحدث، وربط بها الشخصيات جميعها الأب والأم والعمّ، والسارد نفسه، الذي يظهر اهتمامه بها اهتماماً حميمياً. يأخذ عليه معظم تفكيره منذ نعومة أظفاره حتى مرحلة الشباب. إذ يتطاول زمن السارد، فيأتي على عدد من الأحداث تكون الساعة والزمن مدارها الحيوي.

إن الاهتمام بالبعد الزمني هو الذي يجعل من اختيار اللحظات المناسبة للأحداث الصغيرة المتتابعة في القصة منذ بدايتها، وقبل أن يتعلم الطفل القراءة وحتى نهايتها حيث يكون مسافراً إلى السعودية للعمل،

وتتعرض السيارة لحادث عندما تتوقف الساعة عند الساعة السادسة تماماً.. لكنّ النص لم يوضح ما يرمز إليه من خصوصية التدقيق في تحديد الوقت، فانطلاق الحافلة كان في السادسة وعشر دقائق، وجهازُ التلفزيون في الحافلة يعرض فيلماً ممتعاً بعنوان "الحاسة السادسة"، والساعةُ قد توقفت على السادسة مع أن الكاتب حاول أن يظهر ارتباطه بالزمن من خلال ذكر الأيام، وساعات اليوم الأربع والعشرين، وسوى ذلك مما يتعلّق بالبعد الزمني، الذي يتضح أنه يرتبط ارتباطاً حيوياً بالذاكرة خصوصاً، ثم في تداخله بصورة عامة بالأمكنة حين يأتي الطفل من القرية ليبيع البامياء فيقايضها بساعةٍ، ثم تداخله بالأشخاص فعَمَّهُ الذي سافر إلى السعودية وعده بساعةٍ، وعندما مات عمه أوصى له بساعته، ثم تداخله بالأحداث الذي انتهى بسفر السارد، وحادث الحافلة.

سادساً: صفقة العمر. قصة: هدى يونان:

تقف الكاتبة عند همّ أنثوي، ثقيل الوطء على المرأة، التي تعيش في ترفٍ، وترفل بثروة كبيرة، ثم تجد نفسها فجأةً أرملةً، يرحل عنها شريك العمر، فتتضخّم مشاعر الوحشة والغربة في نفسها على الرغم من وجود الأولاد، الذين لا يمكنهم ملء الفراغ الذي تركه رحيل الزوج، مهما كانوا أوفياء بررة.

لكن القصة لم تقف عند هذه المسألة الحيوية، ذات النكهة الأنثوية الصاعقة، وإنما تجاوزت ذلك فكرياً، لتدين من خلالها الزوجةَ أولاً، والزوجَ الراحل ثانياً، فكلا الزوجين يشكّل ظاهرةً اجتماعيةً ذات أبعادٍ اقتصادية واجتماعيةٍ طبقيةٍ، لأن الزوجة (أم أمين) سليلةُ أسرةٍ غنيةٍ. تتزوّج أجيرَ المكتب العقاري، ثم تجد نفسها مندفعةً لرفع زوجها إلى مصافّ طبقتها الاجتماعية، فتُقدّم إليه حلّيها الذهبية، ليشتريَ بها أرض المقبرة، التي سرعان ما جعلها مقاسم للبناء، درّت عليه الملايين، ونقلته إلى ما يحلم به كل تاجرٍ جشع.. وهو بفعلته هذه، وروحه التجارية، أمَرَ أن تنقل رفاةُ الموتى إلى أرضٍ جديدةٍ له، بعيدةٍ، عن العمران ولم يكن يومئذٍ يتصوّر أن الأبنية السكنية ستتوسّع، وتمتّد امتداداً سرطانياً. فلما درس الواقع، لم يتوانَ عن الأمربنقل رفاة الموتى من جديد، وعلّق إعلاناً على مدخلها يطلب إلى أهل البلدة نقل موتاهم، إلى المقبرة الجديدة التي تبعد عشرين كيلو متراً عن البلدة، على طريق الصحراء..

إن ما تريد القصة الكشف عنه، ظهرَ بصورةٍ عفويةٍ. إذ أن التاجر الذي يمتلك الأراضي والمنازل وأسعارَ السوق، لا يكتفي بالتحكّم بالأحياء، وأمكنة إقامتهم، وإنما امتدّ سلطانه إلى الأموات فطالبهم بالرحيل عن أرضه، وكأنه يطلب من مستأجرٍ إخلاء منزل من منازله، وفي ذلك تعريةٌ وكشفٌ لزيف النفوس التي أعمت المادّة أبصارها وبصائرها.

إن الزوجة المدلّلة المرفهة التي لم تعتد على السير، يتوجّب عليها. وفاءً للفقيد الراحل. أن تسير خلف موكب الجنازة على قدميها، وفي ذلك تعبٌ وإرهاقٌ لا طاقة لها به. لكنها تواصل السير بعناءٍ شديد. تدرك معه مقدار خطأ زوجها عندما نقل المقبرة إلى ذلك المكان النائي عن البلدة، ولم يكن يحسب حساباً حتى لموته، وأن أناساً لا يملكون سيارات سيعانون من السير الشاقّ.

والمفارقة الطريفة التي اشتغلت عليها القصة، أن الزوجة التي انتهت من مراسم الدفن مع ابنها وزوجته وابنتيها، سمعت ابنها يقول: "سنعود إليه بعد أيام لنقله إلى المقبرة الجديدة" لأن المقبرة الحالية

التي آلت إليه، سيعيد سيرة أبيه التاجر فيها، فيأمر بنقل الموتى لأن في إعمار أرض المقبرة، كما قال أبوه قبل أن يلفظ أنفاسه، "صفقة العمر". في تلميح ذي دلالةٍ إلى غربة الزوجة / الأرملة الأم، وطغيان الحياة المادية على العواطف الإنسانية.

سابعاً: محمية فرح. قصة: أنور عبد العزيز:

من يطالع قصة المحمية القزحية هذه، لاشك أنه سينبهر بتلك القدرة العجيبة على السرد التي يتمتع بها الكاتب أنور عبد العزيز، وتلك المخيّلة التي تفيضُ بالرحيل خلف عالمٍ قديمٍ بموضوعه كواقع حيّ عاشه الآباء والأجداد مع الحيوان، وجديد بما يحمل من إسقاطاتٍ فنية تتجاوز المهمّة التقليدية لعالم الحيوانِ ومهمّةِ وجوده، حتى إن المحمية بحيواناتها الطاعنة في السن تغدو مرآةً للوجود البشريّ داخل حدود المحمية. تعكس من خلالها صورة الأشياء، وحركة الكائنات نحو أن تكون مادةً أوليةً لتشكيل الواقع الذي لا نقوى على مواجهته بصراحةٍ مباشرة، ولكننا امتلكنا الأداة الفنية لتخليده بالرمز والإيحاء والإشارة. وكم من الملوك والقادة عندما أزيلوا عن كراسي العروش، لم يستطيعوا أن يتصوروا أنفسهم من دون حجّاب وخدمٍ وحشمٍ، فلجأوا إلى الحيوانات الأليفة من كلابٍ وقططٍ يرعونها في المطعم والمشربِ والمسكن، ليعوّضوا بها عن العساكر التي افتقدوها، بغية البقاء في وهم العوالم السحرية التي تحققها السلطةُ لذواتهم، والتي لا يستطعون الفكاك عنها.

إن (محمية قزح) مملكةٌ قائمة بذاتها. شخصياتُها من الحيوانات المطرودة المضطهدة التي استنزفها أصحابها في العمل، وقد بَرَعَ الكاتب في إضفاء الملامح الخصوصية على بعضٍ منها، فاقتربت ملامحها كثيراً من الشخصيات الإنسانية التي لم تمتلك وهي في أرذل العمر حتى مجرّد الشفقة بينما حيوانات المحمية تستحّق الرثاء وتستدّر العطف، ينافح عنها حاميها الرجل السبعيني (قزح) في نصّ إبداعي حافلٍ بالتراميزات الاجتماعية والسياسية، فالمحمية أُقيمت داخل مقبرةٍ مهجورةٍ، والحيواناتُ الهرمة يعتدي عليها الصبيةُ الأشرارُ حتى تنفق، وهناك نجومُ الليل المخيفة، ونسورُ الجو الفاتكة إضافةً إلى الجرذان، والعظايا، وحيوان الغرير.. وهناك الوادي والحيوانات التي تشعر بدنّو أجلها، فتذهب إليه لتقضيَ فيه، ثم لا يبقى منها سوى الهياكل العظمية. "... وأخيراً هناك النساء اللواتي يزرن الوادي ليأخذن العظام الطويلة" (يسجرن) بها (تنانيرهن) الجديدة حيث "يظهر باطن التنور صقيلاً أبيض مضيئاً بالنار، ومنه يخرج بعدئذ الخبز الأبيض المحمر الشهي النقيّ... وأن أيّ خبّازةٍ لا تفعل ذلك .لكسلها أو بلاهتها أو جهلها .فإنها ستكون خائبةً أضحوكةً مفضوحةً ومغلوبةً، ولا وزن أو قيمة أو سمعة لها بين خبّازات المدينة..."

لقد حرّك القاصّ مشاهد قصته داخل المملكة الحيوانية، وطالعنا بمجموعة من الترميزات الخالصة، في طرحه للفكرة الأساسية فالمحمية لا تضمّ سوى الحيوانات الهرمة حيث المرضُ والعجز والملامح الباهتة، والضعف الذي يؤدي بها إلى الموت، كل ذلك بسبب البَشرِ، وقد جسّد الكاتبُ ذلك كله من خلال الترابط والتلاحم بين الأحداث مجتمعةً والتي رُسمت بعنايةٍ فائقةٍ، وقد ظهر السياقُ المتماسك في إطار وحدةٍ عضويةٍ فنيةٍ مترابطة.

ثامناً: أفغانيات. الحكم على النوايا. قصة: جميل سلوم شقير:

تخدع القصة القارئ بعنوانها الأول (أفغانيات) فينصرف بمخيلته إلى القضية الأفغانية، ومعاناة المسلمين في أرضهم الفقيرة من القتل والتدمير.

لكن ما إن يتوغل القارئ في مقاطع القصة حتى يجد نفسه وجهاً لوجه مع مذابح المخيمات الجماعية، وهنا ينشأ طباق وترابط بين القضيتين الإسلامية والعربية بين كل من أفغانستان وفلسطين، وتركّز القصة على فتىً في الثالثة عشرة كان في عداد الناس الذين ينتظرون الموت بصورة جماعية، اكتشفه جدُّه القاتلُ بين المحكوم عليهم بالقتل فجعله ينجو بحيلةٍ بسيطةٍ، ثم ينهض الفتى من بين الجثث، ويعود إلى المغارة التي كانت للمقاتلين من أهله، فإذا به يقع بين براثن اثنين يتكلمان لغته العربية، ويرتديان ألبسةً كالتي يلبسها الفدائيون. يغطيانه باللحاف، فيقعُد الأول على وجهه، والثاني على رجليه، وتتكتم أنفاسه!!!

إن تصوير حدث القصة بهذا التطّور الحادّ يعبّر عن حجم المأساة التي يعاني منها الأعزل في جميع بقاع الأرض العربية والإسلامية، ولعل رمز الصبيّ واضحٌ جداً. فما إن يخلص من المذبحة الجماعية على أيدي الآخرين الذين لا يُجيدون من العربية إلاّ الألفاظ البذيئة، يقع في براثن العملاء فيقضي نحبه في ملاذه. الذي كان ينشد فيه الأمان، وفي ذلك إحساسٌ مريّر بالذنب إضافةً إلى انعدام الوعي لدى الفلسطيني أو الأفغاني الذي لا يقّدر مجريات الأحداث بصورةٍ صحيحة تجنبه الوقوع في المصير الفاجع.

إن القصة على الرغم من أنها تجسّد ما على الأرض بصورةٍ واقعية إلاّ أنها ترصد ما يحدث بانفعاليةٍ دراميةٍ تفوق الصورة الحية التي يراها المشاهد على الشاشة، وفي ذلك شهادةٌ للكاتب على مقدرته التصويرية..

-محمد قرانيا

□□□